

Université de Montréal

Le dialogue entre l'essai et le roman dans *Le Siècle de Jeanne*

par Andréanne Brodeur

Département des littératures de langue française

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales en vue de  
l'obtention du grade de

M.A. en littératures de langue française

août 2016

© Andréanne Brodeur, 2016

Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

Le dialogue entre l'essai et le roman dans *Le Siècle de Jeanne*

présenté par :

Andréanne Brodeur

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Martine-Emmanuelle Lapointe, directrice de recherche

Élisabeth Nardout-Lafarge, présidente-rapporteure

Josias Semujanga, membre du jury

## Résumé

Ce mémoire porte sur l'hybridité générique et ses effets dans *Le Siècle de Jeanne* d'Yvon Rivard. Il étudie principalement ce roman, mais il s'intéresse aussi aux deux recueils d'essais du même auteur publiés dans la même période, soit *Personne n'est une île* et *Une idée simple*.

En partant du constat que l'œuvre romanesque de Rivard est largement traversée de réflexions littéraires et métaphysiques, nous émettons l'hypothèse que *Le Siècle de Jeanne* laisse une place importante au genre de l'essai. À partir des travaux des poéticiens du roman et de l'essai, nous nous interrogeons, dans le premier chapitre, sur l'hybridité générique du roman. L'étude se traduit par une analyse approfondie du *Siècle de Jeanne* en rapport avec les diverses caractéristiques du roman et de l'essai.

Nos conclusions nous permettent d'étudier, dans le second chapitre, la relation entre les deux genres littéraires au sein du roman et de montrer que l'essai apparaît sous la forme de digressions réflexives dans l'univers narratif. L'objectif de ce mémoire étant de mieux comprendre les effets de l'hybridité générique, nous nous penchons sur la cohabitation des deux genres. Les rapports entre les passages essayistiques et les principales tendances du roman, soit l'intimisme et l'autofiction, sont au cœur de nos réflexions. Nous élargissons finalement notre étude en analysant les deux recueils d'essais nommés ci-dessus en lien avec les passages réflexifs du *Siècle de Jeanne*. Nous nous intéressons principalement aux thématiques et aux rapports intertextuels qui s'y trouvent.

**Mots-clés** : littérature québécoise; hybridité générique; roman; essai; intertextualité; autoréflexivité.

## Abstract

This thesis is about generic hybridity and its effect in Yvon Rivard's *Le Siècle de Jeanne*. The thesis mainly covers this novel, but also the two books of essays from the same author published in the same period, namely *Personne n'est une île* and *Une idée simple*.

Considering that literary and metaphysics reflections are a great part of Rivard's fiction work, we hypothesize that the essay genre plays an important role in *Le Siècle de Jeanne*. In the first chapter, based on the work of fiction and essay theorists, we question the generic hybridity of the novel. The study translates into a thorough analysis of *Le Siècle de Jeanne* considering fiction and essay characteristics.

In the second chapter, our first conclusions enable us to study the relation between both literary genres within the novel and to demonstrate that the essay takes place as reflective digressions in the narrative universe. The purpose of this thesis being to develop a better understanding of the effect of generic hybridity, we analyze the coexistence of both genres. The interaction between essayistic parts and the main tendencies of the novel, namely intimism and autofiction, are at the heart of our reflection. Finally, we expand our study by analyzing the two books of essays mentioned above with the reflective parts of *Le Siècle de Jeanne*. We are primarily interested in themes and their intertextual relationships.

**Keywords:** Quebec literature; Generic hybridity; fiction; essay; intertextuality; self-reflexivity.

## Table des matières

Résumé.....	III
Abstract.....	IV
Remerciements.....	VI
Introduction.....	1
Chapitre 1 : <i>Le Siècle de Jeanne</i> , un roman hybride? .....	11
1. Les limites du genre littéraire à l'époque contemporaine .....	11
2. L'hybridité générique dans <i>Le Siècle de Jeanne</i> .....	18
2.1 Le roman .....	18
2.2 L'essai .....	33
Le « je » d'Alexandre .....	35
Le discours hypothétique .....	43
La question du réel .....	46
Chapitre 2 : Le dialogue entre les deux genres .....	50
1. La relation entre les réflexions d'Alexandre et le romanesque .....	50
1.1 Le romanesque comme point d'ancrage à l'essai .....	51
L'anecdote dans le récit hybride .....	55
1.2 Les effets de l'hybridité générique .....	60
L'intimisme .....	64
La contiguïté de l'essai et de l'intimisme .....	68
Le petit et le grand .....	69
L'autofiction .....	74
2. Le dialogue entre <i>Le Siècle de Jeanne</i> et les essais de Rivard .....	81
2.1 Les mêmes sujets, deux narrateurs .....	81
Virginia Woolf .....	82
La souffrance et la compassion .....	85
2.2 L'autoréflexivité .....	87
Conclusion.....	94
Bibliographie.....	99

## **Remerciements**

Mes sincères remerciements à ma directrice de mémoire, Martine-Emmanuelle Lapointe, pour sa gentillesse et ses précieux conseils.

Je souhaite exprimer ma reconnaissance à ceux qui m'ont apporté leur support tout au long de ma démarche, spécialement à Dominic, à Lise et à Nancy pour leur appui et leurs encouragements.

## INTRODUCTION

Romancier et essayiste québécois, Yvon Rivard est l'auteur de cinq romans et de sept recueils d'essais publiés entre 1974 et 2015. Ses travaux essayistiques et romanesques ont toutefois été peu étudiés jusqu'à ce jour. Cinq mémoires ont traité de son œuvre, ainsi que quelques articles, dont le dixième numéro de *Contre-jour : cahiers littéraires*, paru en 2006. Certains critiques ont souligné l'intérêt de Rivard pour le romantisme allemand. C'est le cas de Louise-Hélène Fillion qui, dans son mémoire, propose une étude de trois auteurs québécois (dont Rivard) selon les références qu'ils font à l'Allemagne en lien avec l'exil, le décentrement et la migration<sup>1</sup>. L'une des questions principales de son mémoire est « celle de la "fonction" de l'Allemagne, la référence au romantisme devenant ainsi [...] l'occasion d'une réinterprétation de l'histoire de la littérature québécoise<sup>2</sup> ».

D'autres ont abordé le parcours de Rivard et l'évolution de son œuvre. En effet, après avoir fait paraître des romans à la fois expérimentaux et marqués par l'imaginaire, l'auteur a publié une trilogie entre 1986 et 2005 (*Les Silences du corbeau*, *Le milieu du jour* et *Le siècle de Jeanne*) dans laquelle on retrouve le même personnage/narrateur central, celui de l'écrivain Alexandre, ainsi qu'un nouvel intérêt de l'auteur pour le réel. Dans son essai intitulé « Confession d'un romantique repentant »,

---

<sup>1</sup> FILION, Louise-Hélène. *Rencontres et figurations allemandes chez Diane-Monique Daviau, Yvon Rivard et Pierre Turgeon*, (Mémoire de maîtrise, Université de Montréal), 2010, p. iii.

<sup>2</sup> *Ibid*, p.3.

Rivard « juge sévèrement ses deux premiers romans qui lui paraissent abstraits et surtout trop romantiques<sup>3</sup> ».

Plus récemment, en ce qui concerne *Le Siècle de Jeanne*, Marie-Hélène Beaudoin a étudié, dans son mémoire, l'infidélité d'Alexandre à travers le triangle amoureux « sous l'angle des théories féministes, psychanalytiques et sociocritiques<sup>4</sup> ». Joëlle McKay-Dubois, quant à elle, a observé, dans son mémoire, la figure paternelle chez le personnage d'Alexandre, à travers laquelle elle voit une évolution positive puisque le personnage tente de se rapprocher de l'enfance<sup>5</sup>.

Certains critiques ont aussi souligné le fait que l'essai et le roman s'écrivent de concert dans l'œuvre de Rivard. Pourtant, cette question générique, qui est centrale dans l'œuvre de l'auteur et « omniprésente dans les études littéraires<sup>6</sup> », reste peu approfondie par les critiques rivardiens.

En plus de présenter une écriture intimiste et autofictionnelle voulant décrire le réel, les romans de Rivard sont traversés de questions philosophiques et littéraires. Cela s'observe notamment dans les rapports intertextuels qui s'établissent entre les essais et les romans de l'auteur et dans l'hybridité générique au sein même de ses romans. L'entrelacement de la poétique du quotidien et des réflexions métaphysiques s'y traduit

---

<sup>3</sup> BIRON, Michel, DUMONT, François, NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, avec la collaboration de Martine-Emmanuelle Lapointe. *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, p.550.

<sup>4</sup> BEAUDOIN, Marie-Hélène. (2010). *La représentation de l'infidélité dans le nouvel ordre amoureux. Une étude de sept romans québécois contemporains*, (Mémoire de maîtrise). Université Concordia Montréal, p.iii.

<sup>5</sup> MCKAY-DUBOIS, Joëlle. (2009) *La figure du père dans le roman québécois contemporain : Un Homme plein d'enfance de Gilles Archambault et Le Siècle de Jeanne d'Yvon Rivard*, (Mémoire de maîtrise). Université Concordia.

<sup>6</sup> SAINT-GELAIS, Richard. *Nouvelles tendances en théorie des genres*, Montréal, Nuit blanche éditeur, 1998, p.7.



ainsi de manière formelle et discursive à la fois. C'est pourquoi, dans le cadre de ce mémoire, nous souhaitons approfondir l'analyse de l'hybridité générique chez le romancier et l'essayiste qu'est Yvon Rivard.

Le dernier roman de Rivard, soit *Le Siècle de Jeanne* (2005), sera au cœur de notre analyse ainsi que les essais qui ont été rédigés au cours de la même période, soit *Personne n'est une île* (2006) et *Une idée simple* (2010). À l'égard de ce corpus, nous nous poserons les questions suivantes : *Le Siècle de Jeanne* est-il imprégné du genre littéraire de l'essai, celui-ci étant défini par Jean Marcel comme étant constitué d'un « *JE* non métaphorique, générateur d'un discours *enthymématique* de nature *lyrique* ayant pour objet un *corpus culturel*<sup>7</sup> »? Si oui, quelle est la relation entre les réflexions sur un corpus culturel et la trame romanesque? Qu'en est-il du *JE* non métaphorique? Quels sont les effets de l'hybridité générique au sein du roman de Rivard? Enfin, y a-t-il une parenté thématique entre les réflexions du narrateur Alexandre dans les romans et les questionnements de l'auteur dans ses essais?

Les analyses réunies dans ce travail consisteront à montrer que Rivard se sert du roman, genre conçu de manière hybride, pour développer de façon plus concrète, à partir de l'expérience fictive de son narrateur Alexandre, les questions métaphysiques et culturelles qui l'animent par ailleurs dans ses essais (sur certaines œuvres littéraires, sur la souffrance et sur le retour à la simplicité, par exemple). L'essai permettrait, entre autres, de préciser et d'approfondir plus longuement ces questions, alors que le roman les

---

<sup>7</sup> MARCEL, Jean. *Pensées, passions et proses*, Montréal, L'Hexagone, 1992, p.341.

illustrerait davantage à partir d'anecdotes, de faits issus du quotidien, de mises en récit de réflexions métaphysiques.

Quelques auteurs ont déjà posé les prémisses d'une réflexion sur la relation entre l'essai et le roman chez Rivard. C'est le cas dans l'article de Claude Lévesque intitulé « Une nouvelle culture de l'instant », en ce qui concerne l'hybridité générique au sein du *Siècle de Jeanne*. En réalité, l'article de Lévesque concerne la présence de la métaphysique dans le dernier roman de Rivard, comme étant le principal sujet de réflexion du narrateur Alexandre. L'auteur analyse brièvement le roman, constatant que « le texte est ponctué d'allusions ou de réflexions portant sur des motifs authentiquement nietzschéens<sup>8</sup> ». Dans le cadre de notre travail, le constat de départ que pose Lévesque dans cet article nous paraît pertinent. Selon l'auteur :

Dans *Le siècle de Jeanne* d'Yvon Rivard, l'art du roman, comme le suggère la quatrième de couverture, est « porté ici à une sorte de point limite où le récit ne se distingue plus ni de l'essai ni de la poésie ». La réflexion, et plus précisément, la philosophie, est, en effet, omniprésente dans cette œuvre, recueillant en cela l'héritage des grands romans — entre autres, ceux de Musil, de Broch, de Proust, ou de Woolf — où la réflexion surgit à tout moment à partir du moindre événement et se mêle de manière inextricable au récit<sup>9</sup>.

L'importance du nombre de réflexions et la question de l'imbrication de l'essai dans le roman, que soulève l'auteur brièvement, valent d'être approfondies, notamment pour trouver les points de jonction entre l'essai et le roman et pour cerner les effets d'une telle hybridité.

---

<sup>8</sup> LÉVESQUE, Claude. « Une nouvelle culture de l'instant », *Contre-jour: cahiers littéraires*, n° 10, 2006, p. 205.

<sup>9</sup> *Ibid*, p.204.

Dans « Les fécondes perplexités d'Yvon Rivard », Pierre Vadeboncoeur s'intéresse à la posture de Rivard l'essayiste. Il traite des réflexions de l'auteur, des œuvres d'écrivains dont son écriture est imprégnée et de l'évolution de sa pensée essayiste au fil de ses œuvres. Même si Rivard « est moins connu comme essayiste que comme romancier<sup>10</sup> », Vadeboncoeur conclut que « l'essai se trouve partout dans son œuvre, même dans les romans<sup>11</sup> ». Il y aurait donc une tension entre la réflexion et la fiction, soit une tension générique. Cela n'est pas sans effet, car selon Vadeboncoeur : « Une telle charge de pensée [...] [chez Rivard] accompagne de près l'événement et sa narration, et même elle s'en distingue. Elle occupe une place substantielle dans l'histoire racontée et confère au roman un poids marqué par la gravité propre de la pensée<sup>12</sup> ». Ainsi, il serait pertinent de poursuivre la réflexion de Vadeboncoeur et d'aller plus loin en montrant comment l'essai s'imbrique dans le roman, notamment.

Dans le cadre de ce travail, il paraît également approprié d'interroger les similarités entre les passages réflexifs du roman avec les essais de *Personne n'est une île* et d'*Une idée simple*. C'est ce que fait Gilles Marcotte dans l'article « Tel qu'en lui-même » en abordant la question des ressemblances esthétiques entre les deux genres. En fait, il pose la question suivante : « dans quel livre, dans quel genre se trouvent donc les lignes qui suivent? » pour ensuite citer deux passages, l'un du *Siècle de Jeanne* :

L'erreur c'est de se croire l'auteur de sa propre vie alors que c'est la vie qui nous invente, c'est elle qu'on reconnaît lorsqu'on se regarde dans un miroir et qu'on ne se reconnaît plus, lorsqu'on devient pour soi-même un étranger, un ami qu'on croise en chemin, un caillou

---

<sup>10</sup> VADEBONCOEUR, Pierre. « Les fécondes perplexités d'Yvon Rivard », *Contre-jour: cahiers littéraires*, n° 10, 2006, p.223.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> *Ibid.*

qui heurte notre pied, un chien qui nous suit, un chat qui nous fixe, un nuage qui nous absout, n'importe quoi qui nous tire de nous-mêmes et nous libère de la tentation d'être quelqu'un.

et l'autre de *Personne n'est une île* :

Longtemps j'ai pensé que mon père connaissait mieux la forêt que moi parce qu'il n'écrivait pas, parce que j'avais perdu le pouvoir qui était le sien, en réalisant son rêve à lui qui était de faire des études, d'apprendre à connaître les choses dans les livres. Maintenant je sais que mon père avait raison, que la connaissance du monde grandit quand on s'en éloigne quelque temps, le temps de laisser grandir en nous le désir de le retrouver, de découvrir enfin ce qui nous manque.

Comme le mentionne Marcotte, les deux passages pourraient avoir été intégrés aussi bien dans un texte que dans l'autre. Il y a donc fusion intergénérique; on peut difficilement distinguer les lignes d'un ouvrage de celles d'un autre puisque le roman multiplie les fragments essayistiques. Il y a certes une comparaison intéressante à faire entre les deux types de textes. Marcotte élabore aussi sur le sentiment d'humilité, ou encore sur l'authenticité d'Yvon Rivard. Selon ses dires, il s'agit d'une tendance qu'on retrouve dans ses essais et dans le roman. Plusieurs liens de ce type peuvent ainsi être tissés entre les passages réflexifs du roman et de l'essai. D'ailleurs, Krzysztof Jarosz, dans « Tout le monde est une presque-île », insiste sur « une idée simple », idée qui se retrouve autant dans les essais que dans les deux derniers romans de Rivard, soit *Le milieu du jour* et *Le siècle de Jeanne*. « L'idée simple » signifie, pour Rivard, porter assistance à autrui, plus précisément, à la souffrance des autres. Jarosz étudie la notion d'assistance en interrogeant les textes « Une idée simple » ainsi que « Terriens et extraterrestres ». Ce dernier essai insisterait sur le fait que les « extraterrestres sont ceux qui, vivant la tête dans les nuages ou dans leur tour d'ivoire, préfèrent le "souci du

lointain" au "souci de l'autre", c'est-à-dire ne pas s'occuper de ce (et surtout de ceux) qui se trouve(nt) juste à côté<sup>13</sup> ». Toutefois, Jarosz n'explique pas en quoi cette idée est aussi illustrée dans les romans. Un travail d'analyse du roman s'impose donc afin de mieux comprendre comment cette « idée simple », notamment, se retrouve dans *Le siècle de Jeanne*.

Les articles du numéro de *Contre-jour* sont pertinents dans la mesure où ils donnent des pistes de réflexion. Ils proposent des constats de départ intéressants, puisque bon nombre des auteurs qui y sont réunis reconnaissent la présence des fragments d'essais dans les romans de Rivard et de similarités entre les essais et les romans de l'auteur. Cependant, étant donné qu'il s'agit de brefs essais et non de véritables études, les idées restent peu définies et élaborées.

En ce qui concerne le corpus à l'étude, seul Sylvano Santini, dans *Voix et images*, traite de la question de l'hybridité générique de manière plus élaborée. Il mentionne dès le début de son article, au même titre que certains auteurs du numéro de *Contre-jour*, la présence d'une « confusion intergénérique » dans les œuvres de Rivard qui s'observe dans la « porosité des frontières entre ses essais et ses romans, entre lui et son personnage fictif Alexandre. La porosité entre les genres s'intensifie au point que l'on peine parfois à différencier quelques extraits de ses romans de certains fragments de ses essais<sup>14</sup> ». Il ajoute toutefois que « la confusion intergénérique n'est que l'enveloppe apparente d'une ambiguïté profonde qui exprime, dans les essais de Rivard, la quête d'un rapport essentiel

---

<sup>13</sup> JAROSZ, Krzysztof. « Tout le monde est une presqu'île », *Contre-jour : cahiers littéraires*, n° 10, 2006, p.114.

<sup>14</sup> SANTINI, Sylvano. « L'action intelligente d'Yvon Rivard : de l'effacement de soi à l'expérience du pauvre », *Voix et Images*, vol. 39, n° 3, 2014, p.32.

au monde et à l'autre, à soi-même et au pouvoir.<sup>15</sup> » Pour illustrer sa pensée, il analyse certains passages des essais (surtout « Une idée simple ») par rapport aux idées, aux sujets, aux thèmes principaux, pour identifier le point central où se croisent les pensées de Rivard. Il étudie également l'énonciation dans les essais et, finalement, il se penche sur l'«héritage de la pauvreté ». De plus, Santini est le seul à placer le « je » réflexif du narrateur Alexandre et celui d'Yvon Rivard dans ses essais sur un pied d'égalité. Dans la note au bas de la trente-troisième page, Santini étudie les méditations d'Alexandre sur la pauvreté d'Hector de Saint-Denys Garneau, et affirme que « ce jeu romanesque entre un personnage fictif et l'auteur de *Regards et jeux dans l'espace* coïncide avec de nombreux passages que Rivard a écrits dans ses essais sur ce "mauvais pauvre", comme il l'appelle dans "Saint-Denys Garneau parmi nous"<sup>16</sup> ». Selon les dires du critique, les essais et le roman de Rivard se complètent quant à l'interprétation de l'œuvre garnélienne. Cela rejoint nos hypothèses de recherche, puisque nous pensons que les deux genres traitent sensiblement des mêmes questions, mais souvent de manière différente. Le roman développe ces questions concrètement à partir de l'expérience fictive, alors que les essais le font de manière plus abstraite, mais plus approfondie. Une analyse plus poussée des thèmes du roman et des essais mérite d'être faite à ce sujet afin d'en comprendre le fonctionnement et les similarités. Dans le même ordre d'idées, il sera pertinent d'observer la manière dont les narrateurs (Rivard et Alexandre) abordent les œuvres d'auteurs consacrés, par exemple, celle de Virginia Woolf.

Le mémoire de Louise-Hélène Fillion, portant sur *Le Milieu du jour*, touche aussi à la question de la parenté entre l'essai et le roman. À quelques occasions, l'auteure propose

---

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> *Ibid.*, p.33.

une analyse de ce roman à partir d'un énoncé dans un essai de Rivard; elle retrouve ainsi les mêmes idées dans les deux types de textes et elle illustre alors la cohérence entre les deux genres. Par exemple, elle s'intéresse à la recherche d'un compromis entre le romantisme et la volonté d'écrire le réel, développé par Rivard dans « Confession d'un romantique repentant », en interrogeant le dilemme d'Alexandre entre les deux femmes. Françoise, selon Fillion, symboliserait le côté romantique, « tandis que Clara le "cloue[rait] au réel" » :

Le dilemme « Françoise / Clara » instaure, du coup, une réflexion relative à deux visions de la création ou de la chose artistique, à deux conceptions de la littérature : le narrateur, écrivain, cherche à ne plus « préfère[r] l'image à la chose » (MJ, 268), souhaite « écrire autrement et mieux » (MJ, 204), aimerait « que la vie [lui] enseigne le poids et la beauté des êtres et des choses qui passent, le temps raconté par une feuille, un sourire, une main » (MJ, 204). Il importe pour Alexandre de se rapprocher du monde par l'écriture, de s'éloigner de l'auteur malheureux parmi ces « forces antagonistes entre lesquelles il est tendu » (MJ, 127)<sup>17</sup>.

Ce dilemme par rapport à l'écriture fait l'objet principal de « Confession d'un romantique repentant » et l'auteure, dans son analyse, montre qu'il est aussi présent, mais d'une autre manière, dans la fiction. Elle fait sensiblement le même exercice en traitant de l'importance des petites choses, du réel et de la quotidienneté dans *Le milieu du jour*<sup>18</sup>. Ainsi, les propos tenus dans l'essai trouvent résonnance dans le roman et vice-versa. L'objectif principal de l'auteure n'est cependant pas de mettre en valeur le dialogue entre l'essai et la trame romanesque. En étudiant des passages issus des deux genres exploités par Rivard, l'auteure souligne l'interdépendance et la cohérence de ceux-ci.

En vue d'illustrer l'hybridité du roman et son dialogue avec l'essai, notre démarche se fondera sur la théorie des genres s'inspirant des ouvrages de Jean-Marie Schaeffer, de

---

<sup>17</sup> *Ibid*, p.100-101.

<sup>18</sup> *Ibid*, p.110.

Robert Dion, de Frances Fortier, d'Élisabeth Haghebaert, de François Dumont et de Richard Saint-Gelais, notamment. Le premier chapitre interrogera les passages stéréotypés qui renvoient aux deux genres, selon les définitions et les caractéristiques que leur attribue la théorie générique, en partant de l'hypothèse selon laquelle le roman est bel et bien hybride.

Dans le second chapitre, nous étudierons les effets de l'hybridité romanesque ainsi que les passages réflexifs du roman en regard des essais de Rivard qui ont été écrits approximativement dans la même période, soit *Personne n'est une île* (2006) et *Une idée simple* (2010). Ce travail interrogera les similarités, notamment thématiques, des passages réflexifs du roman et de ceux des essais.



## CHAPITRE 1

### *Le Siècle de Jeanne, un roman hybride?*

#### 1. Les limites du genre littéraire à l'époque contemporaine

Dans les années 1960, le milieu de la littérature était enclin à une récusation violente du concept de genre littéraire; l'on dit même que la critique en avait fait son « principal adversaire<sup>19</sup> ». En effet, elle accordait alors la primauté au texte plutôt qu'à l'auteur, au contexte et au genre littéraire, notamment. C'est dans cette optique que le groupe Tel Quel a pu attaquer aussi violemment la notion de genre. Dans les années 1980, la critique se positionnait autrement avec l'élaboration, entre autres, des théories de l'énonciation et de l'intertextualité. Celles-ci, par exemple, ont montré que le sens du texte ne se construisait pas qu'en lui-même, mais aussi avec le discours littéraire. Les théoriciens remettaient ainsi en question la théorie textuelle, populaire dans les années 1960, selon laquelle le sens du texte est inhérent à ce dernier. Bref, le texte à proprement parler n'était plus nécessairement au centre des études littéraires. C'est alors qu'à partir des années 1980, le genre, ainsi redéfini, se trouve à nouveau considéré par la critique. Cette fois, par contre, cette dernière ne manque pas de remettre en question la pureté des genres.

La théorie de Jean-Marie Schaeffer, sur ce point, semble la plus innovatrice. L'auteur, dans *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* (1989), interroge et nuance l'idée du genre à l'état pur et de la classification biologique décrites dans *La Poétique* d'Aristote. D'entrée de jeu, Schaeffer aborde la théorie d'Aristote selon laquelle les œuvres appartiennent

---

<sup>19</sup> COMBE, Dominique. *Les genres littéraires*, Paris, Hachette, 2000, p.3.

exclusivement au genre de la tragédie, de la comédie, de l'épopée ou de la parodie. En effet, elle n'est, selon lui, ni exhaustive ni exclusive, puisque « d'autres critères discriminatoires pourraient être sélectionnés, d'autres classes textuelles pourraient éventuellement se retrouver dans telle ou telle case délimitée<sup>20</sup> ». Aristote aurait ainsi eu une démarche essentialiste fondée sur la classification biologique qui « suppose une relation d'inclusion globale, l'individu comme tel, dans sa constitution organique, appartenant à une classe spécifique<sup>21</sup> ». Selon le modèle aristotélécien, les textes du même genre partagent les mêmes caractéristiques. Or, il n'en demeure pas moins que, selon Schaeffer, les genres ne peuvent répondre à une telle définition.

En plus de remettre en question l'idée de la pureté des genres dans les pratiques littéraires et leur classement « biologique », Schaeffer définit cinq facteurs de différenciation générique (énonciation, destination, fonction, sémantique et syntaxique) dont il décrit l'incohérence : « S'il est une chose difficilement niable, c'est la variabilité contextuelle de la signification des termes génériques, c'est-à-dire la possibilité pour un même nom de se référer, selon ses usages, à un nombre plus ou moins élevé de facteurs<sup>22</sup> ». En réalité, « le nombre de caractéristiques selon lesquelles on peut regrouper deux textes quelconques est indéfini sinon infini<sup>23</sup> ». Il serait trop réducteur de classer les textes selon un certain nombre de caractéristiques communes; cela nuirait notamment à la création littéraire. Par ailleurs, le même texte peut être classé dans deux genres différents. La porosité des frontières met en évidence le caractère utopique de la pureté générique.

---

<sup>20</sup> SCHAEFFER, Jean-Marie. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Éditions du Seuil, 1989, p.18.

<sup>21</sup> *Ibid*, p.71.

<sup>22</sup> *Ibid*, p.120.

<sup>23</sup> *Ibid*, p.67.

Dans le même ordre d'idées, il importe de noter que l'usage des genres littéraires évolue d'une époque à l'autre. Les définitions et les caractéristiques qu'on associe à un genre se modifient avec le temps :

Pourquoi cette diversité dans la force identificatoire des noms de genres? Il y a sans doute plusieurs raisons. Ainsi, certains noms ont plusieurs fois, et parfois radicalement, changé de critères d'identification et d'application au cours de leur histoire : or, à partir du moment où les critères d'identification changent, il n'y a plus de raison qu'il existe une parenté unique entre tous les textes regroupés par le même nom<sup>24</sup>.

La théorie des genres littéraires n'est pas fixe, au contraire. Elle évolue avec la pratique d'écriture à travers les époques et c'est pourquoi, en adaptant la théorie à l'usage, il se crée de nouvelles catégories génériques. Gérard Genette en fait part dans « Introduction à l'architexte » : « Un "genre" comme le roman ou la comédie peut aussi se subdiviser en "espèces" plus déterminées [...] sans qu'aucune limite soit *a priori* fixée à cette série d'inclusions<sup>25</sup> ». L'auteur donne par ailleurs l'exemple du roman policier, sous-genre romanesque qui peut se subdiviser à son tour en « énigme policière, thriller, policier réaliste, [...] » pour mettre en évidence que « nul ne peut assigner de terme à la prolifération des espèces<sup>26</sup> ». Il est d'ailleurs impossible de prévoir les futures divisions : « Le roman d'espionnage aurait été, je suppose, parfaitement imprévisible pour un poéticien du XVIII<sup>e</sup> siècle, et bien d'autres espèces à venir nous sont aujourd'hui encore inimaginables<sup>27</sup> ».

Enfin, notons aussi que la classification des œuvres selon les genres littéraires est un fait d'intentionnalité, c'est-à-dire un véritable choix qui peut différer d'un lecteur, d'un

---

<sup>24</sup> *Ibid*, p.126.

<sup>25</sup> GENETTE, Gérard (et autres). *Théorie des genres*, Paris, Éditions du Seuil, 1986, p.142-143.

<sup>26</sup> *Ibid*, p.143.

<sup>27</sup> *Ibid*.

critique, et d'une époque à l'autre. Les critères d'identification sont propres à chacun et forcément instables. Comme le mentionne bien Schaeffer, « cela signifie non pas que la théorie des genres n'a pas d'objet, mais que l'objet est toujours relatif à la théorie, qu'il naît de la rencontre des phénomènes et de notre manière de les aborder<sup>28</sup> ». Le caractère subjectif de la classification générique dément une fois de plus les définitions essentialistes des genres littéraires. Ces définitions relèvent de la théorie générique, mais sont, dans les faits, impossibles à appliquer.

Toutefois, même si l'on s'accorde sur le fait que la pureté générique découle d'une construction intellectuelle utopique, la notion de genre littéraire est toujours utilisée en critique littéraire. Même si l'on voulait s'en défaire, on ne pourrait faire table rase. D'abord, comme le mentionne Dominique Combe : « En déniaient toute pertinence à la notion de genre, l'avant-garde des années 60 allait à l'encontre de l'expérience quotidienne du lecteur ordinaire, dont la pratique est entièrement gouvernée par les genres littéraires<sup>29</sup> ». En effet, chez tout lecteur (critique, chercheur, éditeur, etc.), et non seulement chez le « lecteur ordinaire », le texte renvoie à un code lié à un genre particulier. Par ailleurs, l'inscription du genre littéraire dans le paratexte permet en partie de déterminer l'horizon d'attente du lecteur. Comme le mentionne Jauss dans son ouvrage intitulé *Pour une esthétique de la réception*, « le lecteur commence à comprendre l'œuvre nouvelle ou qui lui était encore étrangère dans la mesure où, saisissant les présupposés qui ont orienté sa compréhension, il en reconstitue l'horizon spécifiquement littéraire », c'est-à-dire « les attentes concrètes correspondant à l'horizon de ses intérêts, désirs, besoins et expériences tels qu'ils sont déterminés par la société et

---

<sup>28</sup> J.M. SCHAEFFER. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* p.68-69.

<sup>29</sup> D. COMBE. *Les genres littéraires*, p.9.

la classe à laquelle il appartient aussi bien que par son histoire individuelle<sup>30</sup> ». Ainsi, le genre est aussi construit par la tradition de lecture et, par le fait même, il demeure indispensable au décodage des œuvres littéraires.

La classification générique est aussi largement utilisée en enseignement de la littérature dans un but pédagogique : « L'enseignement est certes l'un des lieux où la structure générique est restée la plus significative ou, du moins, la plus opératoire<sup>31</sup> ». Elle subsiste aussi chez les « spécialistes de la poétique et de la rhétorique<sup>32</sup> ». Le genre est certes une construction intellectuelle, mais sans laquelle il devient difficile de parler du texte. Comme le mentionne d'ailleurs Schaeffer, on peut retenir de la notion de genre « la coprésence de ressemblances à des niveaux textuels différents, par exemple à la fois aux niveaux modal, formel et thématique. Par contre, il ne [...] semble pas nécessaire d'exiger de l'ensemble de ces traits qu'ils puissent s'intégrer pour former une sorte de texte idéal déterminé dans son unité<sup>33</sup> ».

Ainsi, le genre littéraire demeure, et la théorie générique s'adapte aux nouvelles réalités. On rejette alors la vision statique et essentialiste du genre que l'on remplace de plus en plus par le mélange des formes, ou encore, par l'hybridité générique qu'on définit par « la combinaison de plusieurs traits génériques hétérogènes, mais reconnaissables, hiérarchisés ou non, en un même texte<sup>34</sup> ». Pensons aux ouvrages de Dominique Combe, de Josias Semujanga et de Richard Saint-Gelais, aux articles recensés dans *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines* de Robert Dion, de Frances Fortier et

<sup>30</sup> JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*, 1978, Gallimard, Paris, p.259.

<sup>31</sup> R.SAINT-GELAIS. *Nouvelles tendances [...]*, p.49.

<sup>32</sup> DION, Robert, Frances FORTIER et Élisabeth HAGHEBAERT. *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Nota bene, 2001, p.5.

<sup>33</sup> G. GENETTE. *Théorie des genres*, p.203.

<sup>34</sup> R. DION. *Enjeux des genres [...]*, p.353.

d'Élisabeth Haghebaert et à ceux dans *Les genres de travers : Littérature et transgénéricité* dirigé par Dominique Moncond'huy et Henri Scepi. La critique s'intéresse au genre, mais pas à son aspect classificatoire : « Il est moins question d'examiner l'appartenance générique d'un texte que de mettre au jour les tensions génériques qui l'informent<sup>35</sup> ». La critique, depuis quelques années, se penche particulièrement sur les dialogues entre les genres au sein d'une même œuvre. Elle cherche un sens à l'œuvre dans le processus dynamique de l'écriture et dans les «diverses formes d'interaction entre les catégories génériques, canoniques ou non<sup>36</sup> ». Notons toutefois que l'hybridité n'est pas un phénomène nouveau. Dès le XIX<sup>e</sup> siècle, le romantisme rejetait déjà le classicisme et ses règles fixes. Comme le mentionne Schaeffer dans le chapitre « Les genres littéraires, d'hier à aujourd'hui », le phénomène du mélange des genres et de l'hybridité générique est lié à la modernité littéraire<sup>37</sup>.

Actuellement, certains critiques se penchent plus particulièrement sur la question du mélange des genres dans la littérature contemporaine au Québec. On comprend qu'il s'agit d'un des enjeux importants du postmodernisme, selon J. M. Paterson dans le chapitre intitulé « Le paradoxe du postmodernisme ». En effet, l'auteure interprète dans certaines œuvres d'Hubert Aquin, de Nicole Brossard et de Régine Robin l'éclatement générique comme un refus de se conformer aux normes et comme une innovation et un renouvellement des pratiques. L'hybridité se présenterait alors chez certains écrivains contemporains québécois « comme une forme privilégiée d'expérimentation<sup>38</sup> ». Notons par ailleurs qu'il s'agirait d'une pratique répandue dans les écritures migrantes, courant

---

<sup>35</sup> R. DION. *Enjeux des genres* [...], p.17.

<sup>36</sup> *Ibid*, p.6.

<sup>37</sup> *L'éclatement des genres au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p.11.

<sup>38</sup> R. DION. *Enjeux des genres* [...], p.90.

littéraire qui prend de l'importance au Québec surtout à partir de la décennie 1980<sup>39</sup>.

Jean-François Lyotard, dans *Le post-moderne expliqué aux enfants*, va dans le même sens que Paterson en traitant des pratiques postmodernes en littérature :

Le postmoderne serait ce qui dans le moderne allègue l'imprésentable dans la présentation elle-même; ce qui se refuse à la consolation des bonnes formes, au consensus d'un goût qui permettrait d'éprouver en commun la nostalgie de l'impossible; ce qui s'enquiert de présentations nouvelles, non pas pour en jouir, mais pour mieux faire sentir qu'il y a de l'imprésentable. Un artiste, un écrivain postmoderne est dans la situation d'un philosophe : le texte qu'il écrit, l'œuvre qu'il accomplit ne sont pas en principe gouvernés par des règles déjà établies, et ils ne peuvent pas être jugés au moyen d'un jugement déterminant, par l'application à ce texte, à cette œuvre de catégories connues. Ces règles et ces catégories sont ce que l'œuvre ou le texte recherche. L'artiste et l'écrivain travaillent donc sans règles, et pour établir les règles de ce qui *aura été fait*. De là que l'œuvre et le texte aient les propriétés de l'événement, de là aussi qu'ils arrivent trop tard pour leur auteur, ou, ce qui revient au même, que leur mise en œuvre commence toujours trop tôt. *Postmoderne* serait à comprendre selon le paradoxe du futur (*post*)antérieur (*modo*)<sup>40</sup>.

D'autres chercheurs concluent dans leurs analyses d'œuvres hybrides à « une nouvelle permissivité des pratiques littéraires dans le domaine des genres<sup>41</sup> », puisque l'auteur profite désormais des possibilités qui s'ouvrent à lui quant aux genres littéraires. C'est le cas de Dominique Vaugois, dans une étude sur Milan Kundera, qui arrive à une conclusion différente :

Il semble donc que la notion de transgénéricité au XX<sup>e</sup> siècle mérite de ne pas être envisagée uniquement sous l'angle du paradoxe et de la problématique convenance-subversion qui, dans les analyses contemporaines, prend ou bien la forme de la postulation métapoétique d'un jeu de l'écrivain avec les attentes, ou bien de la démonstration que l'œuvre est toujours irréductible au genre<sup>42</sup>.

---

<sup>39</sup> M. BIRON. *Histoire de la littérature québécoise*, p.561.

<sup>40</sup> LYOTARD, Jean-François. *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1988, p.26-27.

<sup>41</sup> MONCOND'HUY, Dominique et Henri SCEPI. *Les genres de travers: Littérature et transgénéricité*, Rennes, La Licorne, 2008, p.226.

<sup>42</sup> *Ibid*, p.228.

En somme, il est évident qu'aucun texte ne respecte toutes les définitions et les caractéristiques du genre dans lequel il est classé. La théorie générique est une construction purement intellectuelle impossible à appliquer parfaitement. Cependant, elle ne peut être écartée des pratiques de lecture et d'écriture. Le défi de l'écrivain vise à faire preuve d'originalité avec les dispositifs existants et à trouver sa voix et son écriture parmi les classifications génériques, desquelles il peut s'approcher ou se distancier.

## **2. L'hybridité générique dans *Le Siècle de Jeanne*.**

Sachant que l'essai et le roman s'écrivent de concert dans l'œuvre de Rivard, il est pertinent de voir où se situe l'auteur par rapport aux impositions génériques et s'il parvient à trouver sa liberté à travers ces « contraintes ». Ainsi, nous tenterons de comprendre comment *Le Siècle de Jeanne* de Rivard déjoue les définitions des genres et, plus particulièrement, comment la récupération des genres du roman et de l'essai crée l'hybridité du roman. Les passages romanesques et essayistiques de l'œuvre seront analysés et mis en relation avec les définitions et les caractéristiques que les théoriciens donnent à ces deux genres littéraires.

### **2.1 Le roman**

Le genre romanesque n'échappe pas à ce que les études de Schaeffer, entre autres, révèlent sur le genre littéraire. Comme c'est le cas pour tous les autres genres littéraires, les définitions du roman changent avec le temps. Pierre Chartier note l'évolution des définitions du roman à travers les époques jusqu'à aujourd'hui. En 1690, selon le dictionnaire d'Antoine Furetière, les romans se définissaient comme des « livres fabuleux qui contiennent les Histoires d'amour et de Chevaleries ». En 1751, le roman était plutôt



considéré comme une « histoire fictive de diverses aventures, extraordinaires ou vraisemblables, de la vie des hommes ». Dans *Le Littré*, en 1863, le roman est décrit comme une « histoire feinte, écrite en prose, où l’auteur cherche à exciter l’intérêt par la peinture des passions, des mœurs ou par la singularité des aventures ». Dans *Le Robert*, en 1959, on y conserve la prose, mais on ajoute qu’il s’agit d’une œuvre « d’imagination », « assez longue, qui présente et fait vivre dans un milieu des personnages donnés comme réels, nous fait connaître leur psychologie, leur destin, leurs aventures<sup>43</sup> ». La définition est restée la même dans la version 2016 du *Robert*<sup>44</sup>. Ainsi, l’objet roman se modifie avec le temps; la théorie du genre romanesque n’est donc pas fixe et elle évolue aussi avec les différentes tendances de pratiques d’écriture.

On dit aussi du roman qu’il est un genre libre dès sa naissance. On retrouve dans *Don Quichotte*, le premier roman moderne selon plusieurs critiques, un registre comique ainsi qu’un registre noble<sup>45</sup>. En effet, le roman est ouvert à tous les genres, à tous les styles. Il a d’ailleurs longtemps été discrédité pour cette ouverture, alors qu’on lui attribuait « un genre faux<sup>46</sup> ».

L’étymologie même du terme « roman » indique que ce dernier était jugé négativement. Au XII<sup>e</sup> siècle, le mot « roman » fait référence aux « récits en langue vulgaire résultant de la traduction ou du remaniement d’un texte latin, ou bien, de plus en plus, les récits écrits directement en français ». Au XIV<sup>e</sup> siècle, le terme désigne « littérature courtoise » et au XV<sup>e</sup> siècle, « les romans de chevalerie ». Le sens moderne

---

<sup>43</sup> CHARTIER, Pierre. *Introduction aux grandes théories du roman*, Paris, Bordas, 1990, p.1-2.

<sup>44</sup> REY-DEBOVE, Josette et Alain REY. *Le Robert*, Paris, Nouvelle édition millésime, 2016, p.2264.

<sup>45</sup> P. CHARTIER. *Introduction* [...], p.31.

<sup>46</sup> ROBERT, Marthe. *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 2009, p.13.

du mot roman devient péjoratif au XVII<sup>e</sup> siècle, puisqu'il « signifie "fables", "inventions vaines", "mensonges"<sup>47</sup> ».

Le genre romanesque a été longtemps discrédité, notamment parce qu'Aristote n'incluait pas le roman dans les genres nobles. Comme le mentionne Chartier, Aristote a banni de son modèle « l'imitation en prose<sup>48</sup> », ce qui fait du roman « l'anti-genre aristotélécien par excellence<sup>49</sup> ».

Au cours de l'Histoire, le roman a réussi à faire sa place. Aujourd'hui, il s'agit du genre le plus consommé, probablement parce qu'il possède toutes les libertés :

Avec cette liberté du conquérant dont la seule loi est l'expansion indéfinie, le roman, qui a aboli une fois pour toutes les anciennes castes littéraires – celles des genres classiques –, s'approprie toutes les formes d'expression, exploite à son profit tous les procédés sans même être tenu d'en justifier l'emploi<sup>50</sup>.

Le roman s'inscrit aussi dans tous les domaines et « fournit [à la littérature] des débouchés inépuisables puisqu'il n'y a rien dont il ne puisse traiter<sup>51</sup> ». En effet, comme le mentionne Milan Kundera, le roman peut incorporer tous les genres et tous les styles :

Le roman a une extraordinaire faculté d'intégration : alors que la poésie ou la philosophie ne sont pas en mesure d'intégrer le roman, le roman est capable d'intégrer et la poésie et la philosophie sans perdre pour autant rien de son identité caractérisée précisément (il suffit de se souvenir de Rabelais et de Cervantès) par la tendance à embrasser d'autres genres, à absorber les savoirs philosophique et scientifique<sup>52</sup>.

---

<sup>47</sup> P. CHARTIER. *Introduction* [...], p.28-29.

<sup>48</sup> *Ibid*, p.12.

<sup>49</sup> *Ibid*, p.20.

<sup>50</sup> M. ROBERT. *Roman des origines* [...], p.14.

<sup>51</sup> *Ibid*, p.14.

<sup>52</sup> KUNDERA, Milan. *L'art du roman : essai*, Paris, Gallimard, 2004, p.82.

C'est ce qui fait, selon Mikhaïl Bakhtine, « l'originalité stylistique<sup>53</sup> » du roman. D'ailleurs le théoricien distingue le roman même des autres genres car, né à l'ère moderne, il s'y adapte mieux que les autres<sup>54</sup>.

Toutefois, plusieurs chercheurs, poéticiens et essayistes ont tenté de répertorier les caractéristiques formelles du genre romanesque, « les indispensables outils d'une compréhension de la signification globale du roman<sup>55</sup> ». Déjà à son époque, Virginia Woolf en faisait part dans son essai intitulé « Les romanciers de la réalité ». Selon elle, le roman comporte naturellement des descriptions, il sait incorporer « l'action et l'événement », ainsi que des personnages faits « pour l'aventure<sup>56</sup> ». Selon l'essayiste, il va également de soi que le roman soit fait de fiction<sup>57</sup>. Ces caractéristiques relevées par Woolf, mais aussi bien par d'autres (Roland Bourneuf, Vincent Jouve, Michel Raimond, Yves Reuter, Pierre-Louis Rey, etc.), provoquent de nombreux débats et désaccords, puisque le roman est aussi défini comme étant très libre et protéiforme.

Les romanciers et les théoriciens du Nouveau roman, notamment, ont remis ces caractéristiques en cause. En mettant les sensations au premier plan et en ayant pour but de dépeindre une sorte de fixité de l'être, les nouveaux romanciers ont interrogé la psychologie des personnages<sup>58</sup>, qu'ils définissaient dès lors comme vibrations errantes. L'intrigue perdait quelque peu de sa valeur au sein du roman afin de laisser plus de place au drame intérieur.

---

<sup>53</sup> BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p.88.

<sup>54</sup> *Ibid*, p.442.

<sup>55</sup> RABATÉ, Dominique. *Le roman et le sens de la vie*, Paris, Corti, 2010, p.13.

<sup>56</sup> WOOLF, Virginia. *L'art du roman*, Paris, Éditions du Seuil, 1962, p.95-96.

<sup>57</sup> *Ibid*, p.101.

<sup>58</sup> SARRAUTE, Nathalie. *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, p. 87-88.

En somme, bien que plusieurs définitions aient été données au roman et que certaines d'entre elles se distancient de l'acception traditionnelle, il n'en demeure pas moins que les théoriciens du roman en général s'accordent sur les caractéristiques suivantes.

D'abord, il est difficile de concevoir le roman sans l'exploration d'un lieu : « le romancier fournit toujours un minimum d'indications "géographiques", qu'elles soient de simples points de repère pour lancer l'imagination du lecteur ou des explorations méthodiques des lieux<sup>59</sup> ».

Le roman est également situé dans le temps et dans une époque quelconque. Selon Bourneuf, « par opposition aux arts spatiaux que sont la peinture ou la sculpture, le roman est avant tout considéré comme un art temporel, au même titre que la musique. Il est discours, c'est-à-dire, comme le laisse entendre l'étymologie, qu'il implique succession et mouvement<sup>60</sup> ». Ajoutons que le temps s'écoule dans le roman et que, selon Rey, cette «utilisation du temps par le romancier et les possibilités diverses d'ordre et de rythme de lecture offertes au lecteur de romans [caractérise] en premier lieu le genre romanesque par rapport à d'autres formes narratives<sup>61</sup> ». De plus, l'écoulement du temps contribuerait à donner « l'illusion de la réalité<sup>62</sup> ».

Dans un roman, des personnages sont aussi mis en scène. Le personnage est, tout comme dans les domaines du théâtre et du cinéma, « indissociable de l'univers fictif

---

<sup>59</sup> BOURNEUF, Roland. *L'univers du roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1975, p.99.

<sup>60</sup> *Ibid*, p.128.

<sup>61</sup> REY, Pierre-Louis. *Le roman*, Paris, Hachette, 1997, p.125.

<sup>62</sup> *Ibid*.

auquel il appartient<sup>63</sup> ». Selon Reuter, les personnages sont au centre des histoires : « Ils déterminent les actions, les subissent, les relient et leur donnent du sens. D'une certaine façon, *toute histoire est histoire des personnages*<sup>64</sup> ».

En effet, l'histoire et l'intrigue composent également le roman. L'histoire se définit minimalement « comme une suite d'actions prises en charge par des acteurs<sup>65</sup> ». Toutefois, comme le mentionne Raimond, « la simple succession [d'événements] ne définit pas le roman. Des éléments complètement hétéroclites, n'ayant aucun lien entre eux, même reliés par ces "et puis", "et alors" auxquels ont recours les enfants qui racontent, ne constitueraient pas cet ensemble forcément homogène qu'est une "histoire"<sup>66</sup> ». Pour qu'il y ait une histoire, il doit y avoir une intrigue, « c'est-à-dire une succession d'événements qui l'acheminent vers un dénouement<sup>67</sup> ». Certains auteurs insistent sur le fait qu'il doit y avoir une tension dans l'intrigue. Celle-ci « doit être créée dès le début du récit, entretenue pendant son développement et [...] doit trouver sa solution dans le dénouement<sup>68</sup> ». Ainsi, il y aurait « *transformation* d'un état en un autre état [;] pour qu'il y ait *histoire* (c'est-à-dire un "faire", des actions...), il faut que quelque chose ou quelqu'un perturbe cet état en entraînant une série d'événements<sup>69</sup> ».

Enfin, les théoriciens s'entendent sur le fait que le roman évolue dans un univers relevant de la fiction. On peut apercevoir dans les définitions du roman, relevées par

---

<sup>63</sup> R. BOURNEUF. *L'univers du roman*, p.150.

<sup>64</sup> REUTER, Yves. *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Armand Colin, 2009, p.44.

<sup>65</sup> JOUVE, Vincent. *La poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2010, p.59.

<sup>66</sup> RAIMOND, Michel. *Le roman*, Paris, Armand Colin/HER, 2011, p.180.

<sup>67</sup> P.L. REY. *Le roman*, p.131.

<sup>68</sup> R. BOURNEUF, *L'univers du roman*, p.43.

<sup>69</sup> Y. REUTER. *Introduction [...]*, p.41.

Pierre Chartier, que les termes « fabulation », « imagination » et « fiction » reviennent à travers les époques<sup>70</sup>. La fiction, qui « désigne l'univers créé, l'histoire telle qu'on peut la reconstituer, les personnages, l'espace, le temps<sup>71</sup> », semble avoir fait partie du roman depuis sa naissance. Marthe Robert éclaircit la notion de fiction dans le roman :

À strictement parler, en effet, tout est "feint" dans un monde créé de toutes pièces pour être écrit : quelque traitement qu'elle subisse et sous quelque forme qu'elle soit suggérée, la réalité romanesque est fictive, ou plus exactement, c'est toujours une réalité de roman, où des personnages de roman ont une naissance, une mort, des aventures de romans<sup>72</sup>.

Ainsi, peu importe s'il déforme ou non le monde réel, l'univers du roman est « fictif ».

En résumé, les théoriciens s'entendent généralement pour dire que le roman se situe dans le temps et dans l'espace, qu'il comporte une histoire fictive incluant une intrigue et dans laquelle agissent des personnages. Toutefois, le roman conserve une liberté quant à la manière dont il met ces éléments en œuvre :

De la littérature, le roman fait rigoureusement ce qu'il veut : rien ne l'empêche d'utiliser à ses propres fins la description, la narration, le drame, l'essai, le commentaire, le monologue, le discours; ni d'être à son gré, tour à tour ou simultanément, fable, histoire, apologue, idylle, chronique, conte, épopée; aucune prescription, aucune prohibition ne vient le limiter dans le choix d'un sujet, d'un décor, d'un temps, d'un espace<sup>73</sup>.

La seule contrainte du roman, selon Robert, c'est qu'il doit utiliser la prose, mais, en pratique, rien de l'empêche d'inclure des poèmes ou d'« être simplement "poétique"<sup>74</sup> ».

Ainsi, partant de ces constats théoriques, la question soulevée par la présente étude est la suivante : *Le Siècle de Jeanne* est-il bel et bien un roman? En quoi relève-t-il du genre

---

<sup>70</sup> P. CHARTIER. *Introduction [...]*, p.1-2.

<sup>71</sup> Y. REUTER. *Introduction [...]*, p.32.

<sup>72</sup> M. ROBERT. *Roman des origines [...]*, p.21.

<sup>73</sup> *Ibid*, p.15.

<sup>74</sup> *Ibid*.

romanesque, tel que le paratexte l'indique, en page couverture, selon les poéticiens du roman?

Dès le début du récit, Rivard place l'histoire dans un lieu précis et référentiel. Dès la première page, il est possible de lire que le personnage d'Alexandre se tient près de la « Seine », « à la hauteur du pont Saint-Michel » et près « de Notre-Dame<sup>75</sup> ». Dès le commencement de l'histoire, l'auteur situe son personnage dans la ville de Paris, « dans un quartier touristique » (*SJ*, 12).

C'est d'ailleurs le cas au début de chaque fragment; Alexandre raconte ce qu'il a fait la journée même ou la veille tout en situant ses aventures et ses promenades dans un espace clair et très souvent référentiel : sur la terrasse d'un café (*SJ*, 48), à la place Montparnasse (*SJ*, 56), au marché (*SJ*, 78), au Jardin du Luxembourg (*SJ*, 88), à la librairie de Saint-Germain (*SJ*, 105), à la place de Villiers (*SJ*, 137), à la place de la Bastille (*SJ*, 168), à l'Hôtel-Dieu (*SJ*, 193), à la maison d'Alice (*SJ*, 249), au centre-ville de Montréal (*SJ*, 285) et au chalet en Acadie (*SJ*, 340). Le narrateur décrit aussi de façon précise certains lieux, tels que son appartement (*SJ*, 146) ou la maison d'Alice (*SJ*, 249).

Plusieurs fonctions sont attribuées à la description, mais chez Rivard, cette dernière est « mimésique », puisqu'elle donne « l'illusion de la réalité<sup>76</sup> ». En effet, les lieux dans lesquels l'histoire se construit existent ou peuvent exister réellement. Cette volonté de

---

<sup>75</sup> RIVARD, Yvon. *Le Siècle de Jeanne*, Montréal, Boréal compact, 2005, p.11. Dorénavant, ce roman sera cité entre parenthèses dans le corps du texte à l'aide du signe *SJ* suivi immédiatement du numéro de la page.

<sup>76</sup> V. JOUVE. *La poétique [...]*, p.56.

représenter le réel, qui, selon Rivard, « peut être encore plus riche et plus beau que l'imaginaire<sup>77</sup> » est clairement admise dans son essai intitulé « Confession d'un romantique repentant ».

Cette tendance des romanciers à vouloir se rapprocher de la réalité est souvent relevée par les théoriciens du roman moderne. Comme le mentionne Isabelle Daunais à propos du XIX<sup>e</sup> siècle,

tandis que la modernité triomphante amenait les autres arts et les autres genres vers des formes nouvelles, les conduisait, si l'on peut dire, à se *moderniser*, le roman, qui d'emblée est *déjà* moderne, se trouvait au contraire confronté à sa propre identité, à son propre accomplissement, d'une certaine manière à sa propre redondance<sup>78</sup>.

Ainsi, le rapprochement entre le roman et le réel serait l'une des conséquences du courant réaliste. D'ailleurs, Woolf le mentionnait déjà à l'époque, dans *L'art du roman* : « Ce qu'ils [les romanciers] décrivent se passe réellement sous nos yeux. Nous tirons de leurs romans le même genre de récréation et de plaisir que celui que nous donne le spectacle de quelque chose qui se passe effectivement en bas, dans la rue<sup>79</sup> ». C'est ce qui se produit dans *Le Siècle de Jeanne*, puisque les lieux sont la plupart du temps évoqués et décrits. Il n'y a aucun jeu de déconstruction du genre romanesque, ou s'il y en a un, il est très subtil.

L'époque à laquelle se déroule l'histoire de Rivard est également bien définie par certains indices, tels que le « guide Michelin » (*SJ*, 13), le journal « *Le Monde* » (*SJ*, 112), le centenaire de la mort de Lewis Carroll (*SJ*, 120) (qui mène en 1998) et le « Canadian Tire » (*SJ*, 350). Ces éléments indiquent que l'époque dépeinte dans le roman se situe près de la nôtre. Selon Isabelle Daunais, le roman est enclin, dès le XIX<sup>e</sup> siècle, à

<sup>77</sup> RIVARD, Yvon. *Le bout cassé de tous les chemins*, Montréal, Boréal, 1993, p.22.

<sup>78</sup> DAUNAIS, Isabelle. *Frontière du roman : le personnage réaliste et ses fictions*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2002, p.175.

<sup>79</sup> V. WOOLF. *L'art du roman*, p.93.



un « "rapprochement" de la fiction et du réel » et cette « perte de l'éloignement, s'accompagne d'un resserrement du temps présent sur lui-même » :

Tandis que les mondes imaginaires se font de moins en moins lointains, et, partant, de plus en plus semblables au réel, les fictions du temps – récits des origines, métaphores pour les durées et les cycles, ponts avec le passé et l'avenir – perdent elles aussi en éloignement. Malgré les tentatives du romantisme de contrer cette perte par l'Histoire et la réhabilitation d'un passé national oublié (réhabilitation qui témoigne en elle-même de l'idée qu'une rupture a eu lieu, que le lien s'est perdu et qu'il faut le retrouver), le XIX<sup>e</sup> siècle en vient à penser un présent de la plénitude, de tous les dépassements<sup>80</sup>.

La mise en scène du temps dans le roman de Rivard, soit la succession des jours, des saisons, entre autres, reconduit l'illusion réaliste. Dans la première partie, « L'Ancien Monde », le narrateur relate les événements comme s'il tenait un carnet de voyage. Les divers fragments de cette partie débutent par des formules telles que « Cet après-midi, je me suis encore perdu en route vers le jardin du Luxembourg » (*SJ*, 88), « Cela fait bientôt deux mois que je suis à Paris » (*SJ*, 113), ou encore « Hier, déjeuner d'affaires place Clichy et promenade dans le quartier que j'habitais il y a vingt ans avec Françoise et Alice » (*SJ*, 133). Dans la deuxième partie, « Le Nouveau Monde », l'écoulement du temps est plus précis. Il est possible de le percevoir dans des énoncés tels que « C'était le soir » (*SJ*, 194), « Nuit agitée » (*SJ*, 202), « Godot est finalement arrivé à trois heures » (*SJ*, 212), « J'irais les [Alice, Maurice et Jeanne] voir le lendemain, en début d'après-midi, après une bonne nuit » (*SJ*, 232). La troisième partie, « Le fleuve », quant à elle, se situe plusieurs semaines après la deuxième; c'est désormais l'été. Cette précision quant à l'époque et à l'écoulement du temps illustre chez Rivard une volonté, encore une fois, de montrer le réel, car, comme le mentionne Reuter, « les indications temporelles peuvent

---

<sup>80</sup> I. DAUNAS. *Frontière du roman* : [...], p.182.

"ancrer" le texte dans le réel lorsqu'elles sont précises et correspondent à nos divisions, à notre calendrier ou à des événements historiques attestés<sup>81</sup> ».

Enfin, dans *Le Siècle de Jeanne*, la vitesse du récit est particulière; elle est ralentie par les pauses et les ellipses pour donner lieu aux analepses et aux réflexions du narrateur. Nous verrons plus loin que certaines de ces pauses dans le récit permettent au roman d'intégrer des passages essayistiques.

En ce qui concerne la notion de personnage, Alexandre est le principal et le narrateur homodiégétique du roman. C'est donc par ce personnage que le roman est dévoilé. Alexandre pose un regard subjectif sur ce qui l'entoure, endossant ainsi un rôle similaire à celui du sujet de l'essai. D'ailleurs, nous le verrons, il est à l'origine de nombreux monologues intérieurs.

Le héros du *Siècle de Jeanne* rappelle la figure moderne de l'anti-héros dont parle Isabelle Daunais :

Si, vers la fin du siècle, le héros est un personnage *sociologiquement* de moins en moins pensable, sa disparition une conséquence logique de la dissémination de l'individu au sein d'une multitude d'individus ne formant plus sens que dans le nombre et la "masse", il est aussi, *esthétiquement*, sous la forme de l'accélération, le personnage le plus emblématique de la modernité<sup>82</sup>.

Cette facette du personnage est percevable dès l'incipit :

Je lui avais promis, je l'ai fait. À vrai dire, ce n'était même pas une promesse, je lui avais écrit que je retournerais là où j'avais fait un X sur la carte postale et que j'y lancerais des cailloux en pensant à elle. Rien de très héroïque, et pourtant j'ai bien failli renoncer au premier obstacle : pour lancer des cailloux, encore fallait-il en trouver (*SJ*, 11).

---

<sup>81</sup> Y. REUTER. *Introduction [...]*, p.50.

<sup>82</sup> I. DAUNAIS. *Frontière du roman [...]*, p.196.

La mission que se donne Alexandre n'est pas des plus difficiles, et pourtant, il a failli manquer à la promesse qu'il a faite à Jeanne, sa petite-fille. Il en est ainsi pratiquement tout au long du roman; le personnage se présente lui-même comme un « anti-héros » :

Bien sûr, je ne suis pas un grand aventurier, je n'ai pas le courage d'explorer les grands espaces intérieurs ou extérieurs comme le font les mystiques, les solitaires, les drogués [...] En tout cas, moi, je n'ai pas le choix, je dois ruser, je dois me replier dans le connu, le petit, le familier dès qu'une pensée ou que des souliers neufs m'entraînent trop loin (*SJ*, 167).

De plus, bien qu'il tente de se rattraper avec sa petite fille Jeanne, Alexandre est un « héros » qui a vécu plusieurs échecs relationnels, comme le mentionne McKay-Dubois dans son mémoire, soit :

Avec son ex-femme, Françoise, qu'il a lâchement laissée pour une autre; avec Alice, qui est née de son union avec Françoise et qu'il a abandonnée pour son travail et une autre femme; avec Clara, qui a partagé sa vie durant quelques années et avec qui il n'a pas réussi à être tout à fait heureux. Cela laisse croire que le personnage a complètement raté sa vie, comme lui-même l'affirme d'ailleurs<sup>83</sup>.

Alexandre mentionne aussi avoir été un mauvais écrivain et scénariste (*SJ*, 362). Il renie même ses premiers romans. L'inaction du personnage face à ses échecs, le fait qu'il soit passif et qu'il se replie dans le familier font en sorte que le roman de Rivard s'apparente grandement à ce que Daunais dit du roman québécois d'aujourd'hui, soit le roman « idyllique » et « sans aventure » :

Si le roman québécois des vingt ou trente dernières années suggère quelque chose, ce n'est pas en effet que les frontières de l'idylle reculent avec l'aisance qu'ont les personnages à circuler dans ses espaces géographiques et culturels de plus en plus internationalisés, mais, au contraire, qu'elles *s'élargissent* [...]. [...] [L]e personnage du roman québécois poursuit sa vie idyllique. Cette vie, encore une fois, ne le protège d'aucun drame personnel, d'aucune épreuve, d'aucune souffrance (ainsi qu'en témoigne le recours fréquent à l'autofiction), mais elle fait de lui, dans ce monde de tous les

---

<sup>83</sup> J. MCKAY-DUBOIS. *La figure du père [...]*, p.55.

échanges et de toutes les mobilités, un être vaguement surplombant, plus contemplatif qu'actif<sup>84</sup>.

Cela n'est pas sans conséquence sur l'histoire et l'intrigue du roman. Bien que ces deux caractéristiques du roman soient présentes dans *Le Siècle de Jeanne*, il n'en demeure pas moins qu'elles se font discrètes. En effet, dans le roman de Rivard, il y a très peu d'événements et pratiquement aucun suspense. Les actions du roman relèvent surtout des promenades d'Alexandre, des envois de cartes postales, des soupers entre amis ou en famille et du patinage avec Jeanne, notamment. Ce sont donc, pour la plupart, des événements banals du quotidien. Les seuls « véritables » événements du roman tournent autour des tentatives de suicide de Clara et de son état de santé. L'histoire, résumée dans ses grandes lignes, est en réalité celle d'Alexandre qui attend Clara qui n'arrive pas, puisqu'elle a tenté de se suicider. Cette histoire se conclut sur le deuil que fait Alexandre de sa relation avec Clara.

Le lecteur est d'ailleurs averti du peu de suspense du récit, puisqu'en quatrième de couverture de l'édition Boréal compact, il peut lire que « le résumé de l'action ne peut donner une idée juste du roman, qui existe tout entier dans chacune de ses phrases, parfois très longues, dans cette écriture qui, à la fois, ne cesse de se rapprocher et de s'éloigner de la vérité d'un homme<sup>85</sup> ». Le personnage d'Alexandre fait effectivement part à plusieurs reprises de son inaction et de son oisiveté, et du bonheur que cela lui procure : « Rien, je ne ferai rien d'autre de cette belle journée que de me promener avec elle un peu partout, comme si c'était une belle jeune femme qui ne désirait rien d'autre, elle aussi, que d'être avec moi » (*SJ*, 334).

---

<sup>84</sup> DAUNAI, Isabelle. *Le roman sans aventure*, Montréal, Boréal, 2015, p.208.

<sup>85</sup> RIVARD, Yvon. *Le Siècle de Jeanne*, Montréal, Boréal compact, 2005, quatrième de couverture, citation de Gilles Marcotte.

Le roman de Rivard, par l'intrigue qui laisse place aux événements du quotidien, rappelle alors le roman moderne tel que le décrit Woolf dans *L'Art du roman*. En effet, Woolf déplore le fait que certains auteurs se sentent contraints « de fournir une intrigue, de fournir de la comédie, de la tragédie, de l'amour<sup>86</sup> ». Selon l'auteure, l'histoire du roman doit ressembler davantage à la vie humaine et les écrivains devraient moins se soucier de l'intrigue.

Nous verrons d'ailleurs qu'il y a peu d'événements dans le roman, car les réflexions du narrateur prennent beaucoup de place dans le corps du texte. Le récit d'événements cède souvent le pas au monologue intérieur du personnage et, par là même, à des passages essayistiques.

Enfin, en ce qui concerne la fiction dans *Le Siècle de Jeanne*, rappelons qu'il n'y a pas d'événement relevant du merveilleux et que tout pourrait être réel dans l'histoire. De plus, le genre autofictionnel du roman, fonctionnant selon Doubrovsky « dans l'entre-deux, en un renvoi incessant<sup>87</sup> » entre le récit de vie et la fiction, permet d'en entretenir l'illusion référentielle. Nous aurons l'occasion de revenir plus tard sur la question de l'autofiction dans le roman de Rivard.

Toutefois, comme le mentionne Marthe Robert, le genre romanesque présente une «réalité de roman », « un monde créé de toutes pièces<sup>88</sup> ». C'est le cas du roman de Rivard; même si l'auteur souhaite se rapprocher de la « réalité », *Le Siècle de Jeanne* est

---

<sup>86</sup> V. WOOLF. *L'art du roman*, p.14-15.

<sup>87</sup> DOUBROVSKY, Serge. *Autobiographiques de Corneille à Sartre*, Paris, Presses universitaires de France, 1988, p.70.

<sup>88</sup> M. ROBERT. *Roman des origines [...]*, p.21.

une histoire fictive avec des personnages fictifs. Il s'agit de l'histoire d'Alexandre et non de celle d'Yvon Rivard.

Bref, selon la précédente analyse du temps, de l'espace, des personnages et de l'intrigue, nous concluons que *Le Siècle de Jeanne* est bel et bien un roman. C'est un roman qui s'inscrit dans le prolongement de la modernité esthétique, selon les définitions d'Isabelle Daunais et de Virginia Woolf, et il relève également de l'autofiction et de l'intimisme. D'ailleurs, nous approfondirons ces deux sous-genres romanesques dans le second chapitre.

On peut relever un dialogue entre les genres dans l'œuvre entière de Rivard, et ce, de plusieurs manières. Une étude aurait pu porter, par exemple, sur la relation entre la réflexion et la fiction dans ses essais, comme le souligne le critique littéraire Sylvano Santini<sup>89</sup>. Une ambiguïté importante persiste toutefois quant à la stricte appartenance du *Siècle de Jeanne* au genre romanesque. Cette ambiguïté, liée à la présence de nombreux passages essayistiques dans le corps du texte, sera d'ailleurs l'objet de notre travail.

Dans la partie qui suit, notre étude portera sur les différentes définitions de l'essai. Nous analyserons l'œuvre de Rivard en relation avec les définitions et les caractéristiques relevées par les théoriciens et nous nous demanderons si les passages réflexifs renvoient ou non au genre de l'essai.

---

<sup>89</sup> S. SANTIN. « L'action intelligente [...] », p. 31-46.

## 2.2 L'essai

L'essai serait « resté le parent pauvre de la littérature », entre autres parce que les théoriciens l'ont jadis classé dans la « littérature d'idées » plutôt que dans le « domaine littéraire<sup>90</sup> ». Comme le note Jean Marcel, la bibliographie sur l'essai est ainsi « quasi inexistante<sup>91</sup> ».

Au Québec, l'essai a eu des débuts particulièrement difficiles, surtout à cause du clergé. Comme le mentionne Robert Vigneault, « [j]usqu'aux années 40 environ, Dame Orthodoxie était restée ici la maîtresse de l'esprit [...] [et son] seul désir était que tous pensent la même chose et l'expriment, autant que possible, de la même façon<sup>92</sup> ». Même si la pensée au Québec n'a pourtant jamais cessé de se développer, l'essai a donc surtout fait sa place dans les années 1960 alors que la présence de la censure s'atténuait<sup>93</sup>.

Au Québec, trois théoriciens, notamment, ont proposé des définitions de l'essai dans les années 1990. Jean Marcel, dans son ouvrage *Pensées, passions et proses* publié en 1992 mentionne que « l'essai résulte de la combinaison, en texte, de quatre éléments formels constituant son code : un JE non métaphorique, générateur d'un discours enthymématique de nature lyrique ayant pour objet un corpus culturel<sup>94</sup> ». Robert Vigneault, quant à lui, définit l'essai en 1994 comme étant un « discours argumenté d'un SUJET énonciateur qui interroge et s'approprie le vécu par et dans le langage<sup>95</sup> »

---

<sup>90</sup> VIGNEAULT, Robert. *L'écriture de l'essai*, Montréal, Essais littéraires l'Hexagone, 1994, p.9.

<sup>91</sup> J. MARCEL. *Pensées, passions et proses*, p.316.

<sup>92</sup> VIGNEAULT, Robert. « L'essai québécois : la naissance d'une pensée », *Études littéraires*, vol. 5, n° 1, 1972, p.59.

<sup>93</sup> *Ibid*, p.65.

<sup>94</sup> J. MARCEL. *Pensées, passions et proses*, p.341.

<sup>95</sup> R. VIGNEAULT. *L'écriture de l'essai*, 1994, p.21.

(italiques de l'auteur). Yolaine Tremblay, pour sa part, définit l'essai dans son ouvrage intitulé *L'essai : unicité du genre pluralité des textes* publié en 1994 comme un « texte de forme très variable, fondé sur la subjectivité, où un "je" assimilable à l'auteur examine un sujet à partir de ce qu'il sait et de ce qu'il découvrira par et dans l'écriture<sup>96</sup> ».

En partant de l'hypothèse selon laquelle les passages réflexifs de type philosophique et métaphysique du *Siècle de Jeanne* s'apparentent aux éléments de définition de l'essai relevés précédemment, nous verrons d'abord comment s'inscrit le « *JE* non métaphorique» dans le roman de Rivard. Nous étudierons également la subjectivité du narrateur dans le cadre du discours lyrique et du discours argumentatif qu'il tient. Il sera d'ailleurs pertinent d'étudier le discours argumentatif lui-même, puisqu'il est hypothétique et que le narrateur y expose le cheminement de sa pensée, tout comme le fait l'essayiste. Nous retenons aussi de la définition de Robert Vigneault que l'essai est un discours qui porte sur le vécu, c'est-à-dire le réel et l'expérience de l'auteur; il sera alors question de voir si et comment cela prend forme dans le roman de Rivard. Enfin, selon Jean Marcel, l'essai porte sur un corpus culturel parce qu'il s'inspire entre autres d'«œuvres d'art », d'« d'histoire » et de « paysages »<sup>97</sup>. Les monologues d'Alexandre semblent s'inspirer eux aussi de plusieurs de ces éléments, et particulièrement d'œuvres littéraires. Nous verrons enfin comment le narrateur aborde les auteurs dans les passages essayistiques.

---

<sup>96</sup> TREMBLAY, Yolaine. *L'essai : unicité du genre*, Sainte-Foy, Le Griffon d'argile, 1994, p.5.

<sup>97</sup> J. MARCEL. *Pensées, passions et proses*, p.317-318.



## Le « je » d'Alexandre

Selon Jean Marcel, le « je » de l'essayiste est non-métaphorique, c'est-à-dire distinct du « métaphorique ou métonymique », soit du « générateur de récit ou de poésie »<sup>98</sup>. Toutefois, selon le même auteur, certaines études et réflexions permettent d'affirmer « que le JE fondateur du discours essayistique n'est pas moins "construit" et "fictionnel" que le JE générateur du récit romanesque – seulement, il l'est *autrement*<sup>99</sup> ». En partant de ce constat, Jean Marcel illustre, dans une analyse des romans de Jacques Ferron, que l'essai peut se trouver dans une œuvre romanesque. Simplement, « le JE (non métaphorique dans l'essai *stricto sensu*) devient le JE métaphorique du narrateur<sup>100</sup> ». En fin de compte, comme Jean Marcel le constate, « c'est surtout par ses trois autres éléments formels (l'enthymème – le lyrique – le corpus culturel) que le discours de l'essai se distingue<sup>101</sup> ».

Ainsi, en démontrant dans son analyse que le roman pouvait inclure l'essai, Jean Marcel dément d'une certaine manière ce que Yolaine Tremblay propose, c'est-à-dire que pour dire qu'un texte est un essai, le lecteur doit avoir « la certitude [...] que celui qui réfléchit ou qui raconte est un être réel, et non un être de fiction<sup>102</sup> ». Dans le roman de Rivard, le « je » d'Alexandre est bien un « je » fictionnel, générateur du récit romanesque. Toutefois, les passages réflexifs peuvent tout de même relever de l'essai si les autres éléments du discours essayistique définis par Jean Marcel, et par les autres théoriciens cités précédemment, sont présents.

---

<sup>98</sup> *Ibid*, p.342.

<sup>99</sup> *Ibid*, p.341.

<sup>100</sup> *Ibid*, p.319.

<sup>101</sup> *Ibid*, p.343.

<sup>102</sup> Y. TREMBLAY. *L'essai [...]*, p.10.

Le « je » d'Alexandre est également subjectif du fait qu'il est lyrique, mais aussi réflexif. Comme nous l'avons vu, Alexandre est un narrateur homodiégétique et cela permet à l'histoire du roman et à tout ce qui la compose d'être bien imprégnés de sa subjectivité. Malgré les quelques discours directs dans le roman, tout passe par Alexandre; le roman est surtout composé de discours indirects libres. Selon Dominique Maingueneau, même si le discours indirect permet à l'énoncé d'être fidèle « au niveau de l'invariance sémantique », l'énonciation « est convertie en *événement*<sup>103</sup> ». Cela permet donc à l'énonciateur d'être subjectif, puisque c'est lui qui raconte, alors que le discours direct, quant à lui, « "authentifie" les énoncés rapportés<sup>104</sup> ». Ainsi, en ce qui concerne Alexandre, comme pour l'essayiste, « tout réel [est] vu par ses yeux, ce qui implique que ce que nous [regardons] [est] déjà [...] observé : ce que nous [voyons], en somme, c'est quelqu'un qui regarde<sup>105</sup> ».

Les nombreux monologues intérieurs du personnage principal mettent en évidence sa subjectivité et se rapprochent ainsi grandement de ceux observés dans le genre de l'essai. Dans ses soliloques, Alexandre adopte quelquefois un discours dont le ton et les propos s'apparentent au « registre polémique » de l'essai décrit par Robert Vigneault comme un type d'écrit qui « exige une présence marquée (et remarquée) de l'énonciateur à son propos - plus justement une *présidence* textuelle - éloquente (voire grandiloquente), persuasive, agressive même, dans la mesure où elle vise à la fois à séduire l'allocataire et à réduire l'antagoniste<sup>106</sup> ». Le registre polémique semble être utilisé notamment lorsque

---

<sup>103</sup> MAINGUENEAU, Dominique. *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours : problèmes et perspectives*, Paris, Hachette, 1976, p.124.

<sup>104</sup> *Ibid.*

<sup>105</sup> Y. TREMBLAY. *L'essai [...]*, p.55.

<sup>106</sup> R. VIGNEAULT. *L'écriture de l'essai*, p.94.

le narrateur critique avec ironie les soins hospitaliers de Clara (*SJ*, 208 à 218) ou encore le monde de la prostitution (*SJ*, 290-291).

Toutefois, malgré ces rares discours dénonciateurs, le registre de l'essai auquel empruntent les réflexions d'Alexandre est davantage « introspectif ». Vigneault définit ce registre comme étant celui « où le texte se fait *discours du sujet* au sens le plus formel de l'expression : l'énonciateur est non seulement sujet, mais aussi objet de son discours; non seulement sa présence est-elle très marquée, mais elle occupe l'espace entier du texte<sup>107</sup> ». Toujours selon le même auteur, le « registre introspectif se caractérise [...] par la confidence ou la confession, soit par un mouvement d'introversion qui est tout à l'opposé de l'extraversion liée à la démarche polémique<sup>108</sup> ». C'est effectivement le type de registre dominant dans le récit de Rivard, du moins dans les réflexions du narrateur. Les méditations d'Alexandre tournent autour de ce qu'il vit et de ses questionnements intimes. Le personnage est réellement placé au cœur du récit. Il est possible de le noter, par exemple, dans le passage suivant :

" Je suis moi ". C'est avec lui que je peux me promener dans Paris sans avoir d'autre but que d'être là où je suis, avec lui je peux croiser mille vies ou feuilleter mille livres sans que le désir d'être autre m'attriste de n'être que moi ou me transforme en caillou ou en patate, et quand je regarde le crépuscule éloigner l'arbre de ma fenêtre, c'est encore lui qui allume une lampe pour ne garder de la mélancolie que la douceur. Je suis moi, j'existe, que demander de plus (*SJ*, 23).

Cette citation place Alexandre au centre du discours romanesque. Le narrateur se dédouble littéralement, se met en scène, s'interroge sur sa propre existence. Un tel passage permet également de constater l'évolution du personnage. En effet, Alexandre semble se réconcilier avec lui-même, s'accepter tel qu'il est, ce qui n'allait pas de soi

---

<sup>107</sup> *Ibid*, p.95.

<sup>108</sup> *Ibid*.

dans les deux romans précédents. Ces énoncés témoignent de la subjectivité d'Alexandre en faisant de sa personnalité et de ses sentiments l'origine des monologues intérieurs, tout comme chez le narrateur de l'essai.

La subjectivité du narrateur nous est aussi dévoilée par l'usage du lyrisme. Il n'y a pas de doute, le « je » d'Alexandre est lyrique, tout comme celui de l'essayiste. Selon, Jean Marcel, l'essai est un discours introduisant le lyrisme étant donné qu'

il est fondé sur l'élément formel que constitue le retour rythmique des thèmes et des formulations. Autrement dit : l'essai *répète*. Montaigne, par exemple, reprend et varie toujours trois fois dans le corps d'un essai la formulation de l'idée de base, mais c'est pour mieux confirmer le caractère spécifiquement "musical" (lyrique), plus encore que "conceptuel", de la pensée qui s'y loge. Il n'y a pas d'essai sans cette redondance fondamentale : elle est la constitution même de sa stylistique<sup>109</sup>.

Il est donc possible de considérer l'essai comme un discours lyrique puisqu'il «répète» et repose sur une certaine musicalité. Ce lyrisme peut être mesuré par « la récurrence, au sein du texte, d'éléments formels spécifiquement linguistiques », soit les éléments phonétiques, lexicaux, syntaxiques ou sémantiques<sup>110</sup>. Enfin, l'essai est également lyrique puisqu'il est une interrogation soutenue<sup>111</sup>. Le narrateur pose en effet un questionnement quasi circulaire, qui en entraîne d'autres, et ce, sur de nombreux sujets.

Le lyrisme est présent dans plusieurs passages du roman de Rivard. Dans le fragment suivant, se manifestent plusieurs redondances lexicales et phonétiques :

" Sors, je vais m'habiller ", m'a-t-elle dit en m'arrachant presque des mains le panier qui contenait ses vêtements. Ce geste brusque, ce ton sec, que je pouvais très bien comprendre et excuser, m'a révélé d'un seul coup l'immense distance qui nous séparait, la terrible réalité de ce qui s'était passé et qui, je le sentais à cet instant, continuait de se passer : *nous n'étions plus ensemble, nous ne pouvions plus être ensemble* comme avant,

<sup>109</sup> J. MARCEL. *Pensées, passions et proses*, p.317.

<sup>110</sup> *Ibid*, p.341.

<sup>111</sup> *Ibid*, p.317.

même lorsqu'elle me quittait pour quelqu'un d'autre, *nous ne pouvions plus nous retrouver*, malgré tous les obstacles, dans le souvenir ou le désir d'une vie commune, dans un avant ou un après qui jetait au-dessus du présent une passerelle indestructible, car Clara se tenait maintenant tout entière dans ce petit point fermé, dans cet instant vide où avait éclaté son *désir* de mourir. Là où elle était, je ne pouvais plus la rejoindre. Quelqu'un qui *veut mourir ne peut plus aimer, ne veut plus être aimé* ; *tout l'amour* que Clara avait en elle et *tout l'amour* que je pouvais lui donner se changeaient en haine, et il m'était alors difficile, non pas de ne pas la haïr, mais de reconnaître mon *amour* pour elle *dans* cette sorte de calme qui s'était installé en moi et *dans* lequel je me tenais, comme quelqu'un qui du rivage regarde s'éloigner un objet, un oiseau, un bateau sans essayer de le retenir (*SJ*, 222-223) (Je souligne).

Au début du passage cité, il y a une redondance lexicale, soit la répétition des termes « nous ne » et « nous n' ». Celle-ci est suivie d'une redondance phonétique, puisque le narrateur conjugue ses verbes à l'imparfait de l'indicatif et que ceux-ci ont la terminaison de la première personne du pluriel, « ion » : « étions », « pouvions » et à nouveau «pouvions ». Ces deux types de redondances réunies dans cette même phrase mettent en évidence le fait que l'amour entre les deux protagonistes (Alexandre et Clara) est impossible au présent. La répétition de « tout l'amour » et des mots « haine » et « haïr » qui sont de la même famille illustre de nouveau le fossé entre les sentiments amoureux du passé et ceux du présent. La comparaison entre le personnage et « quelqu'un qui du rivage regarde s'éloigner un objet » met finalement l'accent sur la souffrance d'Alexandre causée par la perte de Clara. L'énumération « un oiseau, un bateau » l'amplifie encore davantage.

Les redondances permettent au texte d'être musical, soit lyrique, et même poétique. Le « je » est alors clairement subjectif. Les figures de style, soit la comparaison et l'énumération, et les adjectifs utilisés tels que « brusque », « sec », « immense », etc.

illustrent également la subjectivité du narrateur, puisque ce sont des modalisateurs<sup>112</sup>, c'est-à-dire, des mots et des expressions qui indiquent un jugement ou un sentiment de la part de l'émetteur.

De plus, le lyrisme s'impose dans le roman de Rivard étant donné que plusieurs questionnements sont présents dans les soliloques d'Alexandre. Il est possible de le constater dans un passage comme celui-ci :

Quel était donc mon héritage familial et collectif [...] ? [...] Pourquoi vivais-je seul ? Pourquoi ma voiture au fond d'un lac ? Pourquoi ma fille était-elle si malheureuse ? Pourquoi toutes ces noyades qui ponctuaient ma vie et mon imagination ? Pourquoi mon désir de lumière, mon amour immodéré des matins m'entraînait-il si souvent au fond de l'eau ou au milieu du jour, là où l'on ne se souvient même plus de ce qu'on attend, de ce qu'on a perdu (*SJ*, 47) ?

Le « je » d'Alexandre est également argumentatif. Jean Michel Adam définit le discours argumentatif comme étant un discours qui « vise à intervenir sur les opinions, attitudes ou comportements d'un interlocuteur ou d'un auditoire en rendant crédible ou acceptable un énoncé (*conclusion*) appuyé, selon des modalités diverses, sur un autre (*arguments/données/raisons*)<sup>113</sup> ». Parfois, Alexandre tient ce discours, puisqu'il expose une thèse et des arguments. C'est le cas notamment lorsqu'il utilise un discours qui ressemble au style polémique, tel que défini précédemment par Robert Vigneault, puisque l'accent est mis sur « l'argument » et « l'effet persuasif »<sup>114</sup>. C'est le cas dans les passages où Alexandre critique le système de santé et déplore le fait que la « violence [à l'égard des patients] est encore plus grande lorsqu'il s'agit de malades mentaux » (*SJ*,

<sup>112</sup> KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *L'énonciation : de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 2002. p.94.

<sup>113</sup> ADAM, Jean-Michel. *Les textes : types et prototypes : récit, description, argumentation, explication et dialogue*, Paris, A. Colin, 2008, p.130.

<sup>114</sup> R. VIGNEAULT. *L'écriture de l'essai*, p.94.

208). Alexandre défend cette thèse en argumentant que, selon lui, les malades mentaux sont perçus comme étant « des traîtres » qui viennent saccager les « siècles de science pour prolonger la vie de quelques années ou de quelques heures », qui coûtent « très cher » à la société et qui viennent « bousiller toutes nos statistiques » (*SJ*, 209). À travers de tels arguments, Alexandre tente en effet de convaincre son destinataire et de mettre de l'avant son point de vue.

De plus, Alexandre défend une thèse principale, du début à la fin du roman, selon laquelle le malheur d'Alice est dû à sa sortie trop rapide de l'enfance. La source du bonheur, pour Alexandre, se trouve dans l'enfance et c'est pourquoi, par l'entremise de plusieurs arguments, il insiste autant sur l'importance de retrouver l'enfant en soi.

Toutefois, le discours d'Alexandre, comme celui de l'essayiste, se distingue généralement de l'unité argumentative de base, soit la « suite [*Donnée* > *conclusion*] » et rejoint plutôt le type d'argumentation « traditionnelle » de l'essai, c'est-à-dire l'enthymème. Ce type de discours est défini par Aristote, selon Robert Vigneault :

comme une forme de raisonnement par déduction, donc de démonstration, mais qui se distingue du syllogisme dialectique par le recours aux procédés de la rhétorique. Il s'agit donc d'un syllogisme rhétorique en même temps que d'une structure de raisonnement incomplète : la majeure ou la mineure est implicite ou n'a qu'une valeur de probabilité<sup>115</sup>.

Dans le discours d'Alexandre, « les prémisses ne sont que de l'ordre du vraisemblable (sens commun, opinion reçue, etc.)<sup>116</sup> ». Le narrateur du *Siècle de Jeanne* est conscient de ne pas soutenir un discours scientifique et objectif, tout comme l'essayiste. D'ailleurs, les monologues d'Alexandre sont ponctués d'énoncés tels que : « Je sais bien que j'aurais

---

<sup>115</sup> *Ibid*, p.28.

<sup>116</sup> *Ibid*.

beaucoup de mal à défendre mon point de vue dans un congrès scientifique ou devant mon garagiste, mais je persiste à croire qu'il y a un fond de vérité dans mon erreur » (*SJ*, 333) ou encore : « Je ne connais pas la théorie sur le sujet, mais il me semble évident que [...] » (*SJ*, 210), qui mettent en évidence, d'abord, son humilité, et ensuite, le fait qu'il sait très bien que ses preuves, comme celles de l'essayiste, relèvent simplement de « "raisons" de gros bon sens » de « témoignages », d' « exemples », d' « anecdotes », de « citations », d' « inductions » et de « déductions<sup>117</sup> ». Le raisonnement du narrateur du *Siècle de Jeanne* est clairement intuitif.

Selon Marc Angenot, « "[l]'essai littéraire" semble se définir en regard du "traité" du "précis", du discours didactique, par un *manque* – manque de systématisme, de recul théorique, lacunes et hétérogénéité compensées par une rhétorique du moi<sup>118</sup> ». Les réflexions d'Alexandre exposent aussi cette absence de « recul théorique », notamment lorsqu'elles portent sur des auteurs admirés par le narrateur. Comme dans plusieurs récits de filiation contemporains, le narrateur se permet « d'approfondir ses propres interrogations [...] pour se saisir au plus intime<sup>119</sup> » en s'interrogeant sur la littérature de façon affective. Alexandre s'intéresse aux œuvres et aux biographies d'auteurs tels que Virginia Woolf et Friedrich Hölderlin en posant un jugement tout à fait subjectif sur leur vie ou sur celle de leurs personnages (Mrs. Ramsay, notamment), afin de réfléchir sur ses expériences personnelles. Pour Alexandre, Woolf est « devenue cette amie dont [il ne pourrait] plus [se] passer, celle qui chaque jour allait [lui] prêter sa voix, ses yeux, son cœur » (*SJ*, 69). Le narrateur fait même référence à Virginia Woolf en la nommant par

---

<sup>117</sup> *Ibid*, p.29.

<sup>118</sup> DUMONT, François. *Approches de l'essai : anthologie*, Québec, Éditions Nota bene, 2003, p.138.

<sup>119</sup> DEMANZE, Laurent. *Encres orphelines*, Paris, José Corti, 2008, p.22.



son prénom (*SJ*, 74). En proposant une telle lecture d'œuvres littéraires, Alexandre se passe en effet du « recul théorique ».

C'est ainsi que le discours d'Alexandre, comme celui de l'essayiste, fonde sa particularité et son originalité : « Alors que le discours scientifique ou philosophique prétend à la simple expression et à la froide démonstration de ce qui est, l'essai littéraire veut insuffler à son langage la fraîcheur et la spontanéité de l'artiste<sup>120</sup> ».

### **Le discours hypothétique**

On pourrait qualifier les réflexions d'Alexandre d'« inachevées », pour reprendre l'expression de Joseph Bonenfant<sup>121</sup>, puisque comme celles de l'essayiste, elles n'aboutissent pas souvent à des réponses absolues. Comme le dirait Robert Vigneault, «elles s'articulent en *vision du monde*, au sens le plus dynamique du mot, vision sans cesse réactivée par l'expérience et jouissant d'un intense retentissement dans le vécu de l'affectivité<sup>122</sup> ». En effet, les interrogations d'Alexandre prennent racine, nous le verrons, à partir de ses expériences personnelles et aboutissent souvent à des hypothèses, qui parfois même engendrent d'autres questionnements sans réponses. On peut penser notamment au passage où Alexandre visite sa fille Alice et réfléchit sur son inaptitude au bonheur. À partir de ce constat, il émet l'hypothèse qu'Alice « ne s'est pas encore remise de la naissance de Jeanne, de [sa] liaison avec Clara lorsqu'elle avait douze ans, de la noyade de son ami, ni de tout autre événement, même moins chargé affectivement, qui l'a sortie prématurément de l'enfance » (*SJ*, 129-130). Ainsi, selon Alexandre, le malheur

<sup>120</sup> LÉTOURNEAU, Francine Belle-Ilse « L'essai littéraire : un inconnu à plusieurs visages... », *Études littéraires*, vol. 5, n° 1, 1972, p.54.

<sup>121</sup> BONENFANT, Joseph. « La pensée inachevée de l'essai », *Études littéraires*, vol. 5, n° 1, 1972, p.15-21.

<sup>122</sup> R. VIGNEAULT. *L'écriture de l'essai*, p.39.

d'Alice à l'âge adulte provient du fait qu'elle aurait été trop souvent « exposée à des situations trop compliquées pour une enfant » et que Françoise et lui ne lui auraient pas assez imposé les interdictions dont un enfant a besoin (*SJ*, 131). Il émet alors l'hypothèse selon laquelle « la meilleure façon d'aider son enfant à grandir [...] c'est de jouer le plus longtemps possible avec lui » (*SJ*, 131-132), pour ensuite présenter un nouveau questionnement auquel il ne trouve pas de réponse : « Comment faire pour redonner à Alice l'enfance qu'elle n'a pas eue, sans l'empêcher de grandir? » (*SJ*, 132). Le sujet de la réflexion d'Alexandre reste donc ouvert. Comme l'essai, la réflexion du narrateur « ne fait pas le tour de la question qu'il aborde et la vérité qu'il propose n'est ni définitive ni complète [étant donné que] l'essai prend sa source dans l'expérience humaine, non pas générale, mais unique, individuelle. Il n'a pas une approche documentaire, mais plutôt une approche qui se base sur ce que nous appelons volontiers "le vécu"<sup>123</sup> ». Nous verrons d'ailleurs que les passages réflexifs dans le roman de Rivard prennent source dans « l'expérience individuelle » d'Alexandre et donc, dans son « vécu ».

Enfin, le discours d'Alexandre est également particulier parce que le cheminement de sa pensée s'avère visible et saisissable pour le lecteur, et ce, d'un bout à l'autre des soliloques. Sachant qu'« en tant que discours critique, l'essai suppose une démarche intellectuelle, une progression dans la pensée qui doit être perceptible<sup>124</sup> », il est pertinent de s'attarder à cet aspect du discours d'Alexandre.

Souvent, comme dans le passage cité précédemment concernant la souffrance d'Alice, tous les questionnements et toutes les hypothèses d'Alexandre sont progressivement

---

<sup>123</sup> Y. TREMBLAY. *L'essai [...]*, p.14.

<sup>124</sup> F. B. LÉTOURNEAU. « L'essai littéraire [...], p.49.

exposés, dévoilés au lecteur. La progression des réflexions du narrateur n'est pas nécessairement linéaire, mais hésitante, fondée sur le ressassement. Le passage où le narrateur s'égare en tentant de rejoindre le jardin du Luxembourg illustre bien cet aspect discursif. Alors qu'Alexandre se perd, il tient les propos suivants : « J'ai un sens très développé de la désorientation, mais il faut reconnaître que Paris est une ville hautement labyrinthique » (*SJ*, 89). Il réfléchit alors à la ville de Paris : « Quand un Parisien sort de chez lui, il se sent aussitôt plus beau, plus vivant, plus imaginatif, alors qu'à Montréal il faut faire des efforts inouïs pour ne pas se laisser abattre par la laideur et la monotonie des lignes qui se croisent et des façades qui ne cachent rien » (*SJ*, 90). Il se met ensuite à penser aux voyages qu'il a faits à Paris au cours de sa vie, pour finalement se mettre à philosopher sur ce qu'est la beauté :

N'est-ce pas cela l'œuvre de la beauté, ouvrir une brèche sur ce qui nous dépasse et menace de nous détruire [...] et la refermer aussitôt avec des mots, des formes, des couleurs? La beauté c'est tantôt le temps qu'on change en éternité, tantôt l'éternité qu'on émiette dans l'instant. La beauté, c'est ce que nous raconte le temps avant de nous tuer (*SJ*, 92).

Ainsi, la situation actuelle, soit une expérience de voyage, porte Alexandre à philosopher sur son sens de l'orientation et à réfléchir sur la richesse architecturale parisienne. Cette digression mène le narrateur à comparer les villes de Montréal et de Paris. Alexandre bifurque ensuite quelque peu de son sujet principal puisqu'il raconte les souvenirs de ses voyages à Paris, soit d'autres expériences personnelles. La bifurcation est d'ailleurs marquée par le changement de paragraphe (*SJ*, 90). Ensuite, c'est en racontant justement ses voyages précédents à Paris qu'Alexandre aborde la question de la beauté, celle qu'il a découverte en séjournant dans la ville la première fois et qu'il a su revoir à chaque visite. Ce passage donne lieu ainsi à la cohabitation du concret, par le

récit de l'expérience du narrateur, et de l'abstrait, par la définition qu'Alexandre propose de la beauté.

La progression de la pensée du narrateur est dévoilée dans les moindres détails dans ce soliloque. Alexandre est comme l'essayiste qui, selon Georges Lukacs, « est [...] celui qui est toujours en chemin<sup>125</sup> ». Le fait que le cheminement de la pensée du narrateur nous soit dévoilé en détail met aussi en évidence sa subjectivité. Comme le mentionne Yolaine Tremblay à ce sujet : « Chacun de ces textes [essais] est écrit par un « je » qui ne cherche pas à cacher sa subjectivité, ce qui l'amène parfois à s'éloigner considérablement de son sujet, lors de digressions – changements brusques de sujet – que rien n'imposait à priori<sup>126</sup> ». C'est bien ce qui se produit dans le roman de Rivard.

### **La question du réel**

L'essai se caractérise aussi, selon l'ouvrage de Yolaine Tremblay, par son attachement « à la réalité concrète, à cette réalité historique et particulière que nous connaissons et où nous existons<sup>127</sup> ». Le récit de Rivard emprunte aussi cet aspect à l'essai puisqu'il se produit dans des lieux, dans une époque et dans une réalité qui auraient pu être les nôtres. En reliant les signifiants et les référents, Rivard réussit, dans sa narration, à provoquer un « effet de réel<sup>128</sup> ». Aucune description et aucun événement ne se rapproche de l'in vraisemblance, dans ce récit, au contraire des deux premiers romans de Rivard.

---

<sup>125</sup> LUKACS, Georges. « Nature et forme de l'essai », *Études littéraires*, Volume 5, Numéro 1, 1972, p.112.

<sup>126</sup> Y. TREMBLAY. *L'essai [...]*, p.5.

<sup>127</sup> *Ibid*, p.5.

<sup>128</sup> BARTHES, Roland. « L'effet de réel », *Communications*, n° 1, 1968, p.88.

En effet, Yvon Rivard entretient, depuis la publication de ses trois derniers romans, un plus grand intérêt pour le réel. Bien sûr, il s'agit d'une réalité fictive; Alexandre est un personnage imaginé. Toutefois, le récit emprunte à l'autofiction, puisque le protagoniste est écrivain, scénariste, et aussi professeur de littérature à l'université, tout comme Yvon Rivard<sup>129</sup>. Qui plus est, l'auteur et son personnage sont tous deux nés en Mauricie.

Serge Doubrovsky définit l'autofiction de la manière suivante : « L'autofiction, c'est la fiction que j'ai décidé, en tant qu'écrivain, de me donner de moi-même et par moi-même<sup>130</sup> ». Les œuvres autofictionnelles seraient donc, selon l'auteur, des récits qui entrelacent la réalité et la fiction. C'est bien ce qui se produit dans l'œuvre romanesque de Rivard, surtout dans ses trois derniers romans. La présence de l'autofiction dans le récit est pertinente dans le cadre de nos questionnements sur l'essai car « dès lors que l'essai regarde et discute le réel à partir de l'expérience d'un "je", le lecteur tient pour acquis que ce narrateur est un être de réalité, qu'il pense "par écrit" et à son bénéfice, en toute sincérité, qu'il lui parle "pour de vrai"<sup>131</sup> ». Ce « pacte de vérité », décrit ici par Yolaine Tremblay est présent dans le récit de Rivard, dans la mesure où l'auteur s'inspire en quelque sorte de sa biographie dans son roman. De plus, les monologues intérieurs d'Alexandre portent sur la réalité fictive du roman, ainsi que sur son expérience personnelle, son « vécu » de personnage. Par exemple, certaines réflexions sur la souffrance se construisent, nous l'avons vu, à partir de l'expérience d'Alexandre avec sa fille Alice, tout comme ses réflexions sur la ville de Paris se forment à travers ses souvenirs de voyage.

---

<sup>129</sup> Les Éditions du Boréal. Yvon Rivard. Repéré à <http://www.editionsboreal.qc.ca/catalogue/auteurs/yvon-rivard-615.html>

<sup>130</sup> S. DOUBROVSKI. *Autobiographiques [...]*, p.77.

<sup>131</sup> Y. TREMBLAY. *L'essai [...]*, p. 11.

Enfin, les réflexions d'Alexandre portent également sur un corpus culturel, selon la définition qu'en fait Jean Marcel. Selon le théoricien, « le *corpus culturel* est à entendre au sens le plus large : citation, anecdote, œuvre d'art, faits d'histoire, paysages, etc.<sup>132</sup> ». En effet, Alexandre s'interroge sur divers sujets. Certains rejoignent l'Histoire du Québec, notamment lorsqu'il réfléchit à l'histoire de Jeanne Mance (*SJ*, 282) ou à l'« erreur » de Lord Durham (*SJ*, 346). Nous avons vu également que plusieurs réflexions d'Alexandre s'inspiraient des paysages qu'il voyait lors de ses promenades. C'est le cas des réflexions dans lesquelles il compare Paris et Montréal. Enfin, nous avons vu aussi que la littérature occupe une place privilégiée dans les monologues intérieurs du narrateur. Ainsi, les réflexions du personnage, tout comme chez l'essayiste, incorporent un corpus culturel qui nourrit la fiction. L'essai sillonne alors le roman à partir des descriptions du narrateur et de son intérêt pour la littérature, notamment. C'est ce que nous aborderons dans le second chapitre.

En cette fin de chapitre, nous concluons que l'œuvre de Rivard est hybride, c'est-à-dire qu'elle combine « plusieurs traits génériques hétérogènes, mais reconnaissables, hiérarchisés ou non, en un même texte<sup>133</sup> ». Elle est roman, selon les définitions et les caractéristiques qu'on attribue à ce genre littéraire, mais elle inclut également un bon nombre de passages réflexifs qui s'apparentent fortement à l'essai. Toutefois, spécifions que les frontières du roman et de l'essai sont difficiles à délimiter et que les définitions en sont parfois ambiguës.

---

<sup>132</sup> J. MARCEL. *Pensées, passions et proses* [...], p.341.

<sup>133</sup> R. DION. *Enjeux des genres* [...], p.353.

L'essai s'approche par moment de la fiction, selon René Audet<sup>134</sup> et Robert Vigneault<sup>135</sup>, notamment. D'ailleurs, le mémoire de Rachel Veilleux<sup>136</sup>, déposé en 2013 et consacré à l'œuvre de François Paré, conclut que la fiction est présente dans l'œuvre de l'essayiste. Le roman, quant à lui, est défini comme étant un « assemblage de styles »<sup>137</sup>, qui peut inclure tous les genres, dont l'essai. L'essai spécifiquement romanesque de Milan Kundera, dans lequel « cohabitent des réflexions presque essayistiques et la fiction<sup>138</sup> », en est également un exemple.

---

<sup>134</sup> René Audet, « La fiction à l'essai », colloque en ligne Fabula « Frontières de la fiction », <http://www.fabula.org>, décembre 1999- février 2000.

<sup>135</sup> R. VIGNEAULT. *L'écriture de l'essai*, p.35.

<sup>136</sup> VEILLEUX, Rachel. (2013) *L'essayiste entre deux chaises : hybridité et posture de l'énonciateur dans les essais de François Paré*, (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal.

<sup>137</sup> M. BAKHTINE. *Esthétique et théorie [...]*, p.88.

<sup>138</sup> CHOQUETTE, François. (1999) *Destins intimes de la connaissance dans L'Insoutenable légèreté de l'être de Milan Kundera*, (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal, p.12.

## CHAPITRE 2

### Le dialogue entre les deux genres

Sachant que les réflexions qui sillonnent le roman de Rivard s'apparentent au genre littéraire de l'essai, nous chercherons à comprendre dans ce second chapitre comment elles font leur place dans le récit romanesque. Dans un premier temps, nous insisterons sur la manière dont l'essai s'imbrique dans le roman. Nous verrons également les effets du mélange des deux genres, à savoir si l'hybridité générique empêche l'unité du récit, si elle produit un éclatement de sens et s'il y a une tension ou un équilibre entre les genres du roman et de l'essai, notamment. La seconde partie du chapitre consistera à examiner si la trame événementielle et narrative du *Siècle de Jeanne* renvoie elle aussi aux essais de Rivard. Pour ce faire, nous étudierons les recueils de *Personne n'est une île* et d'*Une idée simple* en rapport avec *Le Siècle de Jeanne*.

#### 1. La relation entre les réflexions d'Alexandre et le romanesque

Dans notre étude sur la relation entre les réflexions sur un corpus culturel et les événements, les anecdotes et les épisodes qui composent la trame romanesque, nous posons les questions suivantes : Comment l'essai s'imbrique-t-il dans le roman ? Les deux genres littéraires dialoguent-ils de façon « intercalaire » ou « enchâssante », selon la théorie de Bakhtine ? Bref, comment l'essai s'entremêle-t-il avec le romanesque ?

L'analyse que nous ferons des passages relevant du genre du roman et de l'essai consistera à montrer que la trame romanesque, soit les événements présents ou passés, les



descriptions des lieux, le temps et les anecdotes, permet d'intégrer les soliloques d'Alexandre au roman.

### 1.1. Le romanesque comme point d'ancrage de l'essai

Certains passages essayistiques se forment de réflexions suscitées par divers événements du roman. Par exemple, à un certain moment, le voisin d'Alexandre s'impatiente envers sa jeune famille, parce qu'une de ses filles a oublié quelque chose avant de partir. Alexandre avait envie de dire à son voisin : « Arrête-toi un instant en haut de l'escalier et dis-toi que dans dix ou quinze ans tu te souviendras de cet instant que tu es en train de gâcher comme de ton plus grand bonheur » (*SJ*, 205).

À partir de cette scène, Alexandre critique la situation. Il pose alors une réflexion sur l'ignorance des adultes, qu'il décrit comme étant « impardonnable » (*SJ*, 206) :

Que les enfants pleurent, boudent ou rechignent parce qu'ils n'aiment pas la soupe, l'école ou la brosse à dent, c'est normal, parce qu'ils ne savent pas encore que toute chose, bonne ou mauvaise, est une image dans un livre d'histoires, ils ne sont pas encore assez grands pour en tourner eux-mêmes les pages et voir que l'image de la crème glacée est juste derrière celle de la soupe. [...]. Mais que les adultes, eux, ne sachent pas comment se servir d'un livre, comment passer d'une image à une autre, [...] cette ignorance est impardonnable, et c'est en elle que nous creusons notre tombe. (*SJ*, 205 et 206)

Cette critique s'adresse à son voisin qui, ayant acquis une certaine maturité avec l'âge, a véritablement des difficultés à apprécier le moment présent. Le narrateur en arrive même, à partir de cette scène, à théoriser sur un fait de société, en parlant « [des] adultes », qui, épris de leur égoïsme personnel, gâchent les événements heureux tels que devraient l'être, selon Alexandre, les moments familiaux. La métaphore, comparant le fait de tourner la page d'un livre à l'attitude que devrait endosser l'adulte dans de telles situations, illustre

l'insatisfaction et le caractère illusoire de l'urgence avec laquelle vivent les adultes. Cette figure de style ajoute également à la dimension poétique du passage essayistique.

À l'hôpital, alors qu'Alexandre visite Clara, un événement inspire également un soliloque au narrateur. En effet, un patient fait une crise de colère et aucun des autres bénéficiaires, incluant Clara, ne réagit alentour. Alexandre émet alors l'hypothèse selon laquelle il se crée, entre les patients, indifféremment de leur classe sociale, « une sorte de communauté » (*SJ*, 214), puisque ceux-ci « partage[nt] [...] une même violence, une même souffrance ». Ainsi, l'événement qui se déroule devant ses yeux amène Alexandre à porter une réflexion sur ce dont il est témoin et sur la « communauté » des patients.

Il se produit approximativement le même phénomène lorsqu'Alexandre est assis seul à la terrasse d'un café, « parmi le bon peuple des fumeurs », à regarder passer les gens et à célébrer ses deux années sans fumer. D'abord, cette scène permet à Alexandre d'émettre une réflexion sur la solitude : « Il faut être très fort pour pouvoir ainsi exposer sa solitude et la voir grandir, multipliée dans le regard de tous ceux qui vous ignorent » (*SJ*, 48). Dans ce soliloque, le rapport à la communauté est également présent puisqu'Alexandre mentionne son appartenance au « peuple des fumeurs qu'[il] ne pourrai[t] jamais renier » (*SJ*, 48). Il réfléchit ensuite sur le peu de chance qu'il avait de réussir à arrêter de fumer et, pour ce faire, il émet un questionnement « Comment un être sans volonté avait-il pu réussir cet exploit, sans thérapie et sans médicament? » (*SJ*, 49). Le constat, anodin en apparence, revêt ici un caractère existentiel et donne lieu à une mise en scène de l'introspection à laquelle se livre le narrateur qui, se considérant comme un « être sans volonté », a pourtant réussi à cesser de fumer sans aide. Alexandre expose ensuite le cheminement de ses tentatives et les raisons qui l'ont mené à son succès (par amour pour

Jeanne (*SJ*, 50) et par volonté de faire un enfant à Clara (*SJ*, 51)). Cette situation, une scène banale du quotidien, est donc un point d'ancrage pour une réflexion plus vaste. Comme dans l'essai, s'imposent le questionnement, les hypothèses et le cheminement des idées du narrateur.

Au cours de tous les événements évoqués ci-haut, Alexandre demeure passif et se conduit en spectateur. Autant lorsque le père de famille s'impatiente envers sa famille que lorsqu'il voit l'homme faire une crise à l'hôpital, Alexandre n'intervient pas. Il est surtout contemplatif, ce qui permet au récit de se concentrer sur les réflexions du narrateur plutôt que sur les événements ou les actions qui constituent la trame du roman. Qui plus est, à la suite de ces récits événementiels, il y a souvent une pause qui permet aux réflexions du narrateur de prendre place. Ainsi, la particularité de la vitesse du récit, que nous avons relevée dans le premier chapitre, n'est pas anodine. Le déroulement du temps dans le roman permet également l'intégration de passages essayistiques. Le fil des événements est clairement ralenti par les nombreuses réflexions du narrateur. C'est d'ailleurs l'une des particularités de l'hybridité du récit de Rivard.

D'autres réflexions prennent racine dans les souvenirs d'Alexandre. Le récit, nous l'avons déjà dit, comporte beaucoup d'analepses. Alexandre raconte souvent des événements du passé et des réflexions se dégagent parfois de ceux-ci. Par exemple, Alexandre écrit une carte postale à Jeanne et il se rappelle alors celles qu'il avait envoyées jadis à sa fille Alice. Ce souvenir donne lieu à plusieurs questionnements liés à la culpabilité de l'écrivain qui aurait « sacrifié » sa fille Alice pour l'écriture. En premier lieu, il se demande si « le reproche implicite contenu dans la carte à Jeanne » (*SJ*, 23) s'adressait à lui-même. Il considère ensuite que ses livres auraient probablement été

meilleurs s'il avait passé plus de temps avec Alice : « Non seulement Alice aurait été plus heureuse, mais j'aurais écrit de meilleurs livres parce que j'aurais vieilli plus lentement et non pas d'un seul coup, je n'aurais pas attendu que la souffrance, la mienne et celle des autres, m'apprenne la nouvelle de ma propre mort pour commencer à vivre » (*SJ*, 24). Ces réflexions expriment aussi un combat factice et assez convenu entre la vie et le livre, voire l'acte créateur. Ce qu'elles révèlent, c'est que la séparation entre la vie et l'œuvre est illusoire et, qu'au contraire, les deux aspects peuvent être conciliés et se nourrir l'un l'autre.

Certaines réflexions d'Alexandre portent aussi sur la description des lieux qu'il visite. Le désordre qu'Alexandre décrit lorsqu'il vient chercher Charlotte chez Clara en est un bon exemple. Le narrateur fait une description assez détaillée de l'appartement de Clara : « Vêtements, livres, bouteilles vides, serviettes, vaisselle sale, partout, dans chaque pièce, pas un centimètre carré de quelque surface que ce soit (plancher, table, chaise, commode, lit, sofa...) qui ne soit pas encombré » (*SJ*, 200). À partir de la description de cet endroit, Alexandre réfléchit sur le désordre, que Clara considère comme étant « l'ordre de la vie » (*SJ*, 200). Il se demande alors si le désordre, à un certain point, ne représente plus la vie, mais son contraire. La réflexion métaphysique portant sur le suicide, sur la vie et ses embûches trouve donc son point de départ dans le portrait que fait le narrateur de la demeure de Clara. Le dialogue entre le roman et l'essai prend forme dans cette analogie entre la description de l'appartement chaotique de Clara et les états d'âme de cette dernière.

## L'anecdote dans le récit hybride

Les passages essayistiques du roman proviennent souvent des éléments mêmes du romanesque. Une question demeure toutefois : l'anecdote joue-t-elle un rôle dans la relation entre le roman et l'essai?

Selon Marie-Pascale Huglo, l'anecdote est « une forme narrative brève<sup>139</sup> », plus précisément « un récit enchâssé dans un discours englobant<sup>140</sup> », qui « traverse [...] nos pratiques communicationnelles sous forme de commérages, de récits de voyage, d'exemples didactiques, de particularités historiques, de réparties mémorables ou, simplement, d'événements<sup>141</sup> ». En littérature contemporaine, l'anecdote « s'affirme [...] surtout comme une petite histoire, un incident, un événement singulier, un bon mot ou un récit cocasse dont l'éventuelle représentativité reste globalement sans portée<sup>142</sup> ».

Pourtant, l'anecdote, en plus de pouvoir être « matière à réflexion<sup>143</sup> », peut jouer un rôle dans l'argumentation et l'auteure le mentionne comme suit :

Je considère l'anecdote en premier lieu comme un élément d'argumentation, comme un instrument apte à séduire plusieurs auditoires et à illustrer maintes thèses. L'illustration apparaît comme la vocation majeure à l'historiette. Pour n'être pas toujours un argument fiable, l'anecdote ne dispose pas moins d'un éventail persuasif étendu : amusante, curieuse, représentative, éclairante ou révélatrice, son capital à la fois didactique, divertissant et référentiel la dispose tout particulièrement à des fins illustratives<sup>144</sup>.

---

<sup>139</sup> HUGLO, Marie-Pascale. *Métamorphoses de l'insignifiant*, Montréal, L'Univers des discours, 1997, p.9.

<sup>140</sup> *Ibid*, p.80.

<sup>141</sup> *Ibid*, p.9.

<sup>142</sup> *Ibid*, p.126.

<sup>143</sup> *Ibid*, p.139.

<sup>144</sup> *Ibid*, p.41.

En ce qui concerne *Le Siècle de Jeanne*, l'anecdote peut permettre à l'essai de faire sa place dans le roman et elle peut également servir d'illustration aux hypothèses d'Alexandre.

La question de la souffrance revient souvent dans l'œuvre de Rivard. À un moment, Alexandre philosophe sur le sujet en tentant de le définir et de mieux comprendre ses effets :

La souffrance ou le plaisir, c'est un peu comme les chats, ça s'installe quelque temps chez vous, deux semaines ou dix ans, qu'importe, et un beau matin ça s'en va comme c'est venu, et vous vous sentez tout à coup, sans savoir pourquoi, plus léger, plus libre, plus courageux comme lorsque vous sortez d'un grand livre ou d'un grand film, avec le désir d'accomplir vous aussi de grandes choses (*SJ*, 59).

Ensuite, il revient à sa propre situation et il constate que Jeanne l'a « lavé de [sa] souffrance » (*SJ*, 59-60). Pour exprimer cette idée, il raconte une anecdote, un souvenir d'une « scène apparemment anodine » (*SJ*, 60). L'anecdote permet, dans un premier temps, d'approfondir sa réflexion sur la souffrance tout en mettant de l'avant son expérience personnelle. Elle donne également à voir une émotion universelle, soit la souffrance, par le petit bout de la lorgnette.

Le récit anecdotique d'Alexandre commence lorsque Jeanne demande l'attention de ses parents qui, dans le même moment, entretiennent une grande discussion philosophique. Manifestement, Jeanne dérange et elle se le fait aussitôt dire. À cet instant, la jeune fille se tourne vers son grand-père Alexandre, qui lui, se range « du côté des oppresseurs » (*SJ*, 61). Alexandre prend alors conscience de la souffrance de Jeanne et poursuit sa réflexion sur la souffrance en élaborant sur la relation entre adultes et enfants, entre pères et filles et sur la place de la femme dans le couple, notamment. Cette anecdote

permet donc au narrateur de réfléchir sur les dangers d'un certain égoïsme parental, mais aussi de l'oubli du moment présent. Comme il le disait plus tôt, les enfants ne savent pas comment lire le livre d'images. Au fond, Alexandre prêche pour une empathie plus grande, une ouverture à l'autre. Ainsi, cette anecdote, comme le souligne Élisabeth Nardout-Lafarge dans *Contre-Jour*, « occupe une fonction inaugurale et déclenche la réflexion du narrateur sur lui-même<sup>145</sup> ».

L'anecdote permet également d'explicitier la pensée d'Alexandre. Elle montre à quel point il se sent responsable de la souffrance de Jeanne, mais aussi de celle d'Alice : « Quand je pense que j'ai participé à la transmission de cet ordre tyrannique, je me dis que je n'aurai pas assez d'une vie pour réparer ma faute » (*SJ*, 63). Elle permet enfin de comprendre comment Alexandre entend rompre la propagation de cette souffrance, grâce à Jeanne qui l'en a « lavé » : « C'est pourquoi je voudrais tant qu'avec Jeanne commence un nouveau siècle, une nouvelle histoire » (*SJ*, 63). Cette réflexion n'a pas qu'une valeur personnelle. Elle emprunte, au fil du roman, une valeur universelle et permet au narrateur d'approfondir sa théorie selon laquelle l'adulte s'épanouit au contact du monde de l'enfance et apprend à goûter l'instant et à renouer avec la beauté des jeux éphémères.

Alexandre illustre aussi sa pensée à partir d'anecdotes tirées des biographies d'auteurs consacrés. C'est le cas notamment avec Friedrich Hölderlin. En racontant qu'Hölderlin a été atteint de folie en ramassant des bouts de bois dans les trente dernières années de sa vie, malgré le fait qu'il vivait « simplement près des choses, comme un paysan, heureux des matins et des soirs » (*SJ*, 317), Alexandre s'interroge sur les rapports entre le bonheur

---

<sup>145</sup> NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth. « Contre-scènes », *Contre-jour : cahiers littéraires*, n° 10, 2006, p.103.

et les liens filiaux. Il se demande si Hölderlin serait devenu fou s'il avait eu des enfants. Encore une fois, l'anecdote sert d'illustration à un propos plus général, permettant de faire avancer la thèse de la nécessité de renouer avec le monde de l'enfance.

Alexandre raconte aussi l'expérience personnelle d'Hector de Saint-Denys Garneau, écrivain québécois qui « n'avai[t] pu supporter Paris ». Cette anecdote le mène à une réflexion sur la dépossession de ceux qui n'ont pas connu la richesse culturelle de cette ville. Alexandre se demande si « de telles expériences d'angoisse n'étaient pas au fond dues à l'extrême solitude des voyageurs, des exilés, à la solitude qui était déjà la leur et qui leur était révélée non seulement par la solitude accidentelle du dépaysement, mais la découverte d'une beauté qui semblait les exclure » (*SJ*, 152). Ces anecdotes et ces réflexions sur l'expérience de Saint-Denys Garneau à Paris sont un prolongement d'une réflexion sur l'héritage de la pauvreté, déjà entamée dans les essais de Rivard selon Santini notamment<sup>146</sup>, qui concerne le sentiment de pauvreté culturelle des Québécois : « Le Québec, l'Amérique, c'était aussi ça, que je connaissais bien, ce sentiment de n'être rien, perdu au bout et à la fin du monde » (*SJ*, 155).

Ces questionnements, inspirés d'un épisode de la vie de Saint-Denys Garneau, mènent aussi Alexandre à adopter un registre introspectif au sujet de sa propre expérience parisienne. Il se demande pourquoi il n'avait « pas eu à Paris ce même sentiment de dévastation, de pauvreté incurable » (*SJ*, 154). À ce sujet, il émet l'hypothèse que « c'est peut-être aussi et surtout que chaque fois [qu'il est venu à Paris, il était accompagné d'] un enfant (Alice, et maintenant Jeanne dont la pensée ne [le] quitte pas » (*SJ*, 155). Cette hypothèse, issue d'une réflexion à propos d'anecdotes, renforce une fois de plus sa

---

<sup>146</sup> S. SANTINI. « L'action intelligente [...] », p.33.



théorie selon laquelle le bonheur se trouverait dans l'accompagnement d'un enfant, lequel permettrait à l'adulte de s'inscrire dans une histoire non monumentale, de se sortir de lui-même et de mettre à distance ses ambitions personnelles.

De manière manifeste, les digressions essayistiques du narrateur puisent dans les éléments narratifs du roman, soit les événements, l'organisation du temps, les descriptions des lieux géographiques et les anecdotes, et permettent de développer une pensée analogique fondée sur des coïncidences thématiques entre les réflexions du narrateur et les événements de l'intrigue romanesque. La présence du genre essayistique laisse également son empreinte sur la forme du roman.

Selon la théorie de Bakhtine, l'essai peut s'intégrer dans le roman, comme un genre intercalaire ou enchâssant. François Harvey illustre bien la distinction entre ces deux types d'intégration de l'essai dans le roman dans sa thèse intitulée *Écritures composites : interférences génériques et médiatiques chez Hubert Aquin et Alain Robbe-Grillet*. Selon Harvey, « les genres enchâssants, dans leur manifestation la plus radicale, sont essentiellement des genres structurants, puisqu'ils tendent à organiser le roman dans son ensemble<sup>147</sup> » alors que les genres intercalaires, quant à eux, « comme leur qualification l'indique, s'efforcent plutôt de s'immiscer dans le corps du roman, sans toutefois en déterminer la structure<sup>148</sup> ». Enfin, la grande différence entre les genres enchâssants et les genres intercalaires se trouve dans le fait que « les genres enchâssants structurent le

---

<sup>147</sup> HARVEY, François. *Écritures composites : interférences génériques et médiatiques chez Hubert Aquin et Alain Robbe-Grillet* (Thèse de doctorat, Université de Montréal), 2008, p.133.

<sup>148</sup> *Ibid.*

roman, alors que les genres intercalaires visent une relation de co-présence entre eux, dans et avec le roman<sup>149</sup> ».

Dans le roman de Rivard, l'essai ne structure pas le récit. Il prend forme à partir des éléments du roman de façon significative, mais sans s'imposer radicalement. Comme nous l'avons montré, l'essai se retrouve dans *Le Siècle de Jeanne* sous la forme de digressions qui constituent des passages réflexifs. Les deux genres cohabitent au sein du récit et c'est pourquoi l'essai se pose comme genre intercalaire. Cette cohabitation générique nuit-elle à l'unité du roman? L'imbrication de l'essai dans le roman mène-t-elle à l'éclatement du genre romanesque? Une étude des effets d'une telle combinaison est pertinente dans le cadre de nos analyses.

## 1.2. Les effets de l'hybridité générique

Afin de bien saisir les effets du dialogue entre l'essai et le roman dans *Le Siècle de Jeanne*, nous verrons si l'hybridité mène à une discordance romanesque, ou si au contraire elle contribue à l'unité du roman.

Selon nos analyses, les passages romanesques et essayistiques du roman peuvent difficilement se lire les uns sans les autres. Une telle cohabitation confère une certaine unité au texte, notamment parce que les passages essayistiques incluent des éléments romanesques.

Les réflexions se construisent surtout, nous l'avons vu, à partir des événements et des anecdotes du roman. De plus, c'est un personnage fictif qui narre le récit et ce sont ses expériences qui forment la trame romanesque. Clara, Françoise, Alice et Jeanne, qui sont

---

<sup>149</sup> *Ibid*, p.134.

aussi des personnages fictifs, sont souvent au cœur des propos réflexifs du narrateur. La majorité des passages essayistiques ne sont donc pas autonomes dans le récit, ils dépendent des événements et des personnages auxquels ils sont rattachés. Sans les événements entourant la tentative de suicide de Clara, par exemple, les réflexions sur les lacunes du système de santé ne se poseraient pas de la même manière, ou bien elles n'auraient simplement pas lieu. Les passages essayistiques sont aisément repérables. Toutefois, ils sont plus ou moins isolables du roman, car ils dépendent des éléments du discours narratif.

Qui plus est, au sein du texte, l'essai et le récit événementiel ne sont jamais très loin l'un de l'autre. Il y a parfois une très grande proximité entre le récit et les réflexions qui le sillonnent. Le personnage d'Alexandre, en toute culpabilité, raconte que son erreur de père est d'avoir interrompu trop souvent et brutalement les jeux et l'enfance d'Alice « par [ses] propres jeux d'adulte qui ne savait plus jouer : chut, papa écrit, papa aime, papa souffre » (*SJ*, 132). À partir de cette expérience fictive, le narrateur se permet d'élaborer une réflexion spontanée sur le fait que « l'adulte qui cesse d'être un enfant ne pourra jamais amener son enfant à vivre comme si c'était un jeu » (*SJ*, 132). On revient ensuite à la situation d'Alexandre qui, regrettant d'avoir « failli » à son rôle de bon père, se questionne alors sur un moyen de redonner à Alice l'enfance qu'elle n'a pas eue.

Le va-et-vient entre la trame romanesque et l'essai est aussi constant. Si l'essai s'inspire le plus souvent des épisodes narratifs, il peut en revanche servir l'élaboration d'une anecdote, d'un souvenir, bref d'éléments romanesques. C'est le cas par exemple lorsqu'Alexandre réfléchit à la mémoire des enfants et qu'il s'interrompt pour se remémorer un moment de retrouvailles avec sa fille Alice, après trois mois de séparation :

Dieu que j'avais hâte de revoir Jeanne. Trois mois, c'est une éternité pour une enfant : est-ce qu'elle allait se souvenir de moi, est-ce qu'elle m'aimerait encore? J'avais beau me dire que ces questions étaient absurdes, qu'à cinq ans le cœur et la mémoire sont très fidèles, je me sentais tout à coup coupable d'être parti si longtemps. Puis j'ai revu toute la scène et je me suis mis à pleurer. Alice avait deux ans et vivait avec Françoise chez ses grands-parents pendant que j'étudiais à Paris [...] (*SJ*, p.230-231).

Dans ce passage, la narration passe de la fiction à l'essai par l'entremise de la réflexion sur le temps, et revient à la fiction avec le souvenir d'Alexandre. Il y a bel et bien un dialogue entre l'essai et le roman, puisque l'un trouve son point de départ dans l'autre et vice versa.

Enfin, il y a un grand nombre de digressions réflexives dans le roman, mais un bon nombre de celles-ci sont brèves et n'empiètent jamais très longtemps sur la trame romanesque<sup>150</sup>.

L'unité du *Siècle de Jeanne* ne semble donc pas être ébranlée par l'hybridité générique. L'essai inclut les éléments du romanesque et il se construit même par celui-ci. En fait, les deux genres dialoguent l'un avec l'autre. Toutefois, la question de l'unité romanesque en amène une autre : est-ce que l'hybridité dans le roman de Rivard produit l'éclatement ou le rassemblement de sens?

Le mélange des genres est l'un des enjeux importants du postmodernisme, comme le montre Janet M. Paterson dans ses travaux. Dans « Le paradoxe du postmodernisme », publié dans *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, l'auteure pose la question de la « production de sens dans les discours de l'hybride, afin de voir si le

---

<sup>150</sup> Par exemple, le questionnement d'Alexandre sur la mémoire des chiens en comparaison avec celle des chats (*SJ*, 201) fait tout au plus trois lignes. Cela n'empêche pas non plus que quelques fragments du récit, dont celui de la page 260 à la page 270 relatant la séance de patinage d'Alexandre et de sa petite-fille, soient dénués ou presque de réflexion. Parce qu'en effet, dans ce fragment, une grande place est accordée à la narration des événements du roman.

mélange des genres produit l'éclatement ou le rassemblement du sens, s'il véhicule une cohérence ou une incohérence signifiante<sup>151</sup> ». Cette question lui a été inspirée par les constats catastrophistes de certains théoriciens de la littérature postmoderne, dont Arthur Kroker et David Cook dans *The Postmodern Scene : Excremental Culture and Hyper-Aesthetics*<sup>152</sup>, qui affirment que l'hybridité engendre « une forme littéraire décadente qui signale le déclin du roman<sup>153</sup> ».

Les conclusions qu'elle tire de son étude des œuvres d'Aquin, de Brossard et de Robin permettent de remettre en question les propos de ces théoriciens. Dans *Trou de mémoire* d'Aquin, la fragmentation formelle se traduirait par « la fragmentation intérieure du personnage, sa quête d'identité, son angoisse existentielle », ainsi que par « la nécessité de révolution, d'un changement culturel<sup>154</sup> ». Dans le cas du *Désert mauve* de Nicole Brossard, « l'hybride, gouvernant la structure entière du livre, est utilisé à des fins idéologiques pour exprimer le refus des contraintes imposées par le roman traditionnel perçu comme relevant du discours patriarcal<sup>155</sup> ». Enfin, Régine Robin, dans *L'immense fatigue des pierres*, utiliserait « une forme hybride pour exprimer, si l'on peut dire, l'hybridité existentielle des immigrants<sup>156</sup> ». Bref, ces romans, même s'ils sont éclatés, fragmentaires et hybrides sur le plan générique, provoquent un rassemblement de sens.

La même question se pose à la lecture du *Siècle de Jeanne*, puisqu'il s'agit d'un récit hybride. À cela, nous répondons que l'hybridité chez Rivard produit un rassemblement

---

<sup>151</sup> R. DION. *Enjeux des genres* [...], p.82.

<sup>152</sup> KROKER, Arthur et David COOK. *The Postmodern Scene : Excremental Culture and Hyper-Aesthetics*, Montréal, New World Perspectives, 1986.

<sup>153</sup> R. DION. *Enjeux des genres* [...], p. 88.

<sup>154</sup> *Ibid.*

<sup>155</sup> *Ibid.*, p.90.

<sup>156</sup> *Ibid.*

du sens, puisque les principaux sous-genres et tonalités du roman de l'auteur, soit l'autofiction et l'intimisme, comportent des caractéristiques semblables à celles de l'essai. Ainsi, la présence de l'essai ne déconstruit pas le roman. Au contraire, les passages essayistiques s'intègrent bien dans le *Siècle de Jeanne*, parce qu'ils s'assimilent aux éléments autofictionnels et intimistes explorés par l'auteur du roman. C'est pourquoi nous proposons une étude de ces deux tendances du roman en rapport avec l'essai.

### **L'intimisme**

L'intimisme littéraire connaît son « apogée et sa forme idéale<sup>157</sup> » au XIX<sup>e</sup> siècle. Par la suite, le mouvement « suit une trajectoire descendante pendant une bonne partie du XX<sup>e</sup> siècle et reprend son élan de puis les années 1980<sup>158</sup> », au Québec, ainsi que partout dans le monde. L'intimisme devient alors « l'une des tendances dominantes<sup>159</sup> » dans le domaine des arts en général.

Plusieurs facteurs expliquent le retour que connaît l'intimisme à l'époque contemporaine. D'une part, le contexte social et culturel s'y prêterait : « le retour aux *topoi* de la retraite, la nouvelle vague d'individualisme et de narcissisme ainsi que l'exaltation du culte de la personnalité miniaturisée sont traversés profondément par cette pulsion intime qui anime l'époque contemporaine<sup>160</sup> », comme le souligne Nicoletta Dolce dans *La porosité au monde*. La tendance intimiste que connaît actuellement la littérature s'expliquerait également par « le passage de la modernité à la postmodernité » lors duquel on interprète la « "fin de l'histoire" [...] comme la dissolution d'une histoire

---

<sup>157</sup> DOLCE, Nicoletta. *La porosité au monde : l'écriture de l'intime chez Louise Warren et Paul Chamberland*, Québec, Nota Bene, 2012, p.79.

<sup>158</sup> *Ibid.*

<sup>159</sup> *Ibid.*, p.82.

<sup>160</sup> *Ibid.*

unitaire, monolithique, universelle et comme l'émergence de plusieurs histoires contrecarrant l'idéal d'unicité<sup>161</sup> ». D'autre part, l'intime se manifeste notamment par «une certaine forme de retour au connu, au familial, au quotidien<sup>162</sup> », ainsi que par « les thèmes de l'amour, des liaisons familiales et amicales, de la quotidienneté<sup>163</sup> » traversés par la mélancolie et la remémoration.

Dolce étudie aussi la présence des représentations de l'intimisme dans son analyse de l'œuvre de Louise Warren. Les principaux thèmes qu'elle y relève sont ceux entourant «la quête identitaire », « l'approfondissement du sujet dans les tréfonds de son intériorité», « l'ouverture à l'autre » (« cet autre appartenant autant à la sphère familiale et affective qu'à une dimension plus élargie, voire planétaire »), « la relation qu'entretient l'individu avec les objets banals » et le « je » lyrique<sup>164</sup>.

Le roman de Rivard est traversé, d'après nous, par une tonalité intimiste. En effet, *Le Siècle de Jeanne*, tout comme *Les Silences du corbeau* et *Le Milieu du jour*, se distingue des deux premiers romans que Rivard a fait paraître justement par l'« effet de réel » qui s'y trouve ainsi que par son attachement aux détails du quotidien, à l'horizon du familial. Les lieux du *Siècle de Jeanne*, tout comme la construction du temps, sont référentiels. Plus encore, le narrateur insiste sur la description des espaces familiaux, tels que son appartement à Paris : « Il y avait un beau rayon de lumière qui traversait la salle à manger et allégeait au passage la grosse table en noyer. [...]. Jus, café, lait, pain, beurre, confiture, ô merveille, il ne manquait rien pour le petit-déjeuner [...] ; il y avait même

---

<sup>161</sup> *Ibid.*

<sup>162</sup> *Ibid*, p.88

<sup>163</sup> *Ibid*, p.90.

<sup>164</sup> *Ibid*, p.106.

un moineau sur le rebord de la fenêtre » (*SJ*, 146). Dans ce passage, la luminosité de la pièce ainsi que la table en bois sont plus que de simples éléments du décor. Ils en accentuent l'impression de chaleur et de confort, transformant par là même un simple espace en lieu habité. L'énumération des aliments du petit-déjeuner, quant à elle, renvoie aussi à une forme de ritualisation du quotidien.

Rivard accorde une grande importance aux actions relevant de l'intime et du familial dans son récit; il insiste par exemple sur des événements tels que les soupers entre amis et en famille. Une simple promenade au marché se transforme littéralement en expérience esthétique :

Quand je fais mon marché, en fin d'après-midi, j'obéis bien sûr à la nécessité de me nourrir, mais ce qui me donne la force et le désir de le faire, c'est le plaisir d'être dans la rue cet homme que personne ne connaît et qui traîne à bout de bras des sacs remplis de nourriture et d'eau, en regardant dans les cafés les hommes et les femmes qui jouent à merveille leur rôle de Parisiens à l'heure de l'apéro (*SJ*, 78).

La simplicité des gestes du quotidien revêt ici un sens plus profond : Alexandre a le sentiment de faire partie de la ville, d'en être l'un des acteurs anonymes, non reconnaissables, libres de ses allées et venues.

Alexandre insiste également sur les moments de patinage avec Jeanne (*SJ*, 260) et sur ceux lors desquels il joue avec elle dans la neige (*SJ*, 105). En plus de mettre en valeur ces événements de la vie quotidienne, Alexandre expose leur importance dans ses monologues intérieurs et dans les passages essayistiques du roman. Nous concluons donc que les deux genres du récit, soit l'essai et le roman intimiste, se complètent l'un et l'autre. L'importance que le narrateur accorde à ces scènes du quotidien et à sa relation



avec Jeanne concorde avec la thèse qu'il avance, lors de ses réflexions, selon laquelle il importe pour tout adulte de ne pas trop s'éloigner du monde de l'enfance.

Alexandre manifeste aussi un attachement à certains objets banals en apparence. La description d'un simple couteau ouvre une brèche dans la temporalité du récit :

En me levant de table, j'ai pensé à ce couteau, volé dans un chalet des Cantons-de-l'Est où j'avais vécu et écrit seul pendant un été, que je n'utilisais qu'aux petits-déjeuners. Cela fait maintenant six ans que je le retrouve tous les matins, à côté de mon assiette, que je regarde les fleurs gravées de chaque côté de son manche d'argent, et qu'il devient chaque jour un peu plus présent, comme si le passé qui lui était rattaché (bonheur et malheur des jours passés à écrire, à attendre le retour improbable de Clara) se purifiait, se décantait de tout souvenir, pour n'être plus que ce poids dans ma main, ces quelques lignes gravées dans l'argent, deux fleurs-soleil qu'on dirait dessinées par un enfant, qui poussent dans les airs, l'une au-dessus de l'autre, avec une troisième qui, faute d'espace ou par manque de temps, a une tige plus petite qui soutient une corolle faite de quatre brins d'herbe qui deviendraient sans doute un soleil s'il pleuvait suffisamment et qu'on allongerait le manque. Chaque matin quand je regarde ce couteau près de mon assiette, je souris, je ne sais pourquoi, comme je souris lorsque je regarde ma chatte qui m'attend près de son bol (SJ, 148).

Ce type de passage plonge le récit dans l'intimité du personnage. La description de cet objet, ses significations et sa symbolisation amènent le lecteur, d'une part, dans une forme de « miniaturisation » de l'existence, et d'autre part, dans la « mélancolie », étant donné que ce couteau rappelle au narrateur l'été qu'il a passé dans les Cantons-de-l'Est, ainsi que l'utilisation qu'il en fait chaque matin. Le passage met en évidence l'intérêt d'Alexandre pour les petites choses, mais montre aussi que le banal ramène à plus grand que soi. Par l'entremise de ce simple couteau, Alexandre se raconte son passé et s'inscrit dans une histoire.

## La contigüité de l'essai et de l'intimisme

L'intimisme n'est pas sans rappeler à certains égards le genre de l'essai. Tous deux se caractérisent par le mouvement d'introversion et par l'usage du lyrisme. Dans le roman de Rivard, le « je » est bel et bien au centre des questionnements et des réflexions, et il y a certes un mouvement du sujet vers l'intériorité. Les émotions du personnage-narrateur sont privilégiées par la narration, notamment lorsqu'il est question de l'impossible sauvetage d'Alice (*SJ*, 145) ou de la relation amoureuse du narrateur avec Clara :

La semaine dernière, j'étais au plus bas. Même si je sais que le départ de Clara est un acte de vie, je ne pouvais m'empêcher de ressentir son absence comme un immense vide, d'autant plus qu'il pleuvait sans cesse et la pluie, même au bord de la mer, est toujours pour moi une épreuve, un obscurcissement du ciel, qui affecte aussitôt la terre : comment peut-on vouloir vivre quand le monde lui-même s'ennuie, quand tout ce qui existe semble désirer une fin qui ne vient pas? (*SJ*, 384-385)

La tristesse du personnage, dans ce passage, est soulignée par des expressions telles que « j'étais au plus bas » et « je ne pouvais m'empêcher de ressentir son absence comme un immense vide ». Une métaphore (« La pluie [...] est toujours pour moi une épreuve, un obscurcissement du ciel, qui affecte aussitôt la mer ») ajoute également au lyrisme employé par le narrateur, car elle témoigne d'un travail sur la langue, d'une recherche esthétique. La forte subjectivité, la forme interrogative et la musicalité, qui contribuent au lyrisme du genre de l'essai, s'imposent également dans ce passage consacré aux inquiétudes intimes du narrateur.

À l'instar de l'essai, l'intimisme s'ouvre aussi sur l'universel. Comme le note Jacques Brault dans son étude sur Gabrielle Roy, les protagonistes des textes intimistes, mais aussi le récit intimiste à proprement parler, sont ouverts sur le monde, en dépit de leur intérêt pour la sphère privée :

En somme, la seule caractéristique de l'intimisme qui résiste à l'examen critique des textes, c'est la proximité par quoi l'écriture remodalise la relation du moi et du monde, laquelle je crois constitutive de l'existence et de la connaissance humaine, et de la conscience que l'on peut en avoir<sup>165</sup>.

On pourrait dire que c'est le cas du personnage d'Alexandre, dont la vie change grâce au contact de sa petite-fille et à son ouverture au monde de l'enfance : « Au fur et à mesure qu'elle a grandi et que je me suis rapproché d'elle, ma capacité d'invention s'est développée » (*SJ*, 122). Dans une scène analysée plus haut, on a montré qu'Alexandre s'ouvre également à la souffrance de Jeanne au moment où elle se fait rejeter par sa famille qui est en grande discussion philosophique. Par le fait même, le narrateur s'ouvre à une condition humaine, à une condition générale et universelle, un peu comme le fait l'essayiste. En effet, selon Yolaine Tremblay, l'essai « parle du rapport concret entre un "je" et le monde; il atteste l'appartenance de l'écrivain au monde des vivants, et en définit les termes. Parce que c'est un genre qui est ancré dans l'humain, dans sa subjectivité et dans ses relations au réel, l'essai favorise une vision du monde qui est englobante<sup>166</sup> ».

### **Le petit et le grand**

À la suite de cette analyse des rapports entre l'essai et l'intimisme dans *Le Siècle de Jeanne*, une question demeure : est-ce que la complexité des questions posées dans les passages essayistiques du roman empêcherait le retour à la « simplicité » qu'exerce Rivard dès *Le silence du corbeau* et qui se poursuit dans *Le Siècle de Jeanne*? En fait, y a-t-il une contradiction entre les réflexions sur des sujets philosophiques et les petits gestes issus du quotidien dans le roman ?

---

<sup>165</sup> BRAULT, Jacques. « Tonalités lointaines (sur l'écriture intimiste de Gabrielle Roy) », *Voix et Images*, vol. 14, n° 3, (42) 1989, p.389.

<sup>166</sup> Y. TREMBLAY. *L'essai [...]*, p.12.

Plusieurs réflexions reposent sur les échecs amoureux et familiaux d'Alexandre et sur la souffrance d'autrui (la tentative de suicide de Clara, la maladie de Françoise et le malheur d'Alice). Ce sont des sujets lourds; Alexandre se remet en question et éprouve de nombreux regrets, mais ses échecs personnels, et mêmes professionnels, semblent s'évanouir lors des moments de bonheur découlant de scènes familiales.

Dans certains passages, les réflexions tragiques s'estompent soudainement pour laisser la place justement aux événements heureux et simples, relevant de la fiction. C'est le cas dans la citation suivante :

Comme tous les enfants de parents-enfants, de parents trop jeunes ou séparés, Alice avait été une jeune mère et cela avait continué dans ses relations amoureuses puisqu'elle avait choisi des hommes qui étaient tous, d'une façon ou d'une autre, des orphelins, des êtres incapables de s'occuper d'eux-mêmes et d'aimer sans mordre ou pleurer. Et par-dessus cette maternité précoce à laquelle notre inconscience l'avait condamnée, cet autre fardeau de devoir écrire ou faire des choses extraordinaires, parfaites, pour plaire à ses parents qui vraisemblablement n'appréciaient rien d'autre que l'intelligence et la capacité de reconnaître ou de créer la beauté. [...] À un moment donné, Jeanne s'est mise à courir sur la plage en criant « c'est le plus beau jour de ma vie » (*SJ*, p.361)

Ici, Alexandre se penche une fois de plus sur le malheur d'Alice qu'il tente d'expliquer par l'épuisement, la fatigue due à une « maternité précoce » à laquelle elle a été confrontée trop jeune. Selon lui, Alice se serait tournée vers la drogue et l'alcool afin de redevenir « une enfant, pour oublier toutes ces tâches immenses (séduire, mater, protéger) dont elle ne pouvait s'acquitter qu'en trahissant ses véritables désirs (écrire, aimer, jouer) » (*SJ*, 361). Ce soliloque grave est interrompu par le cri de Jeanne. Le récit se tourne subitement vers l'action d'un personnage ancré dans le moment présent. Ce retour soudain à la fiction atténuée, en quelque sorte, la portée tragique de la réflexion. Il se produit sensiblement le même phénomène dans le passage suivant :

J'ai pensé que j'avais presque tout raté dans ma vie, ma relation avec Françoise, avec Clara, avec Alice, mes scénarios et mes livres que seuls les enfants pourraient comprendre s'ils étaient écrits dans leur langue, mais que tout ce que j'avais raté était à cet instant lavé par la joie de cet instant, lavé par la joie de Jeanne et d'Alice [...] (*SJ*, 362).

Encore une fois, le retour à la fiction vient alléger le texte. La narration permet un mouvement de distanciation par rapport aux drames personnels d'Alexandre. La perception que le narrateur a de l'enfance maintient en réalité l'équilibre entre le tragique des passages essayistiques et la simplicité que l'on retrouve dans les pages plus intimistes du roman.

Les gestes du quotidien, quant à eux, aident Clara à se remettre sur pied : « Clara continuait de vouloir mourir, mais elle recommençait peu à peu à faire ces choses ordinaires qui nous enracinent malgré nous dans la vie, dans notre corps : faire des courses, cuisiner, se laver les cheveux... » (*SJ*, 311). Selon Alexandre, ces « *petty things* » (*SJ*, 312), comme les nomme Clara, la sortent tranquillement de sa torpeur et la rendent vivante. Ces gestes accomplis de façon journalière donnent lieu à une forme de ritualisation, ancrent Clara dans le quotidien et l'arrachent à ses sombres pensées.

On peut également penser à la scène où Jeanne demande à son grand-père de la prendre dans *ses* bras (il ne faut pas oublier qu'elle est une jeune enfant; elle commet une faute de grammaire, qui d'ailleurs déclenche une réflexion du narrateur). Alexandre ressent alors un certain apaisement qu'il exprime de la manière suivante : « Quand je prends Jeanne dans ses bras, c'est elle qui me prend dans ses bras, console l'enfant que j'ai été, me redonne pour compagnon cette petite personne en moi qui ne fait qu'aimer et sans laquelle la vie serait insupportable » (*SJ*, 58). Les réflexions ou les questions fondamentales qui jalonnent le récit deviennent parfois trop lourdes pour le narrateur. Ce

sont effectivement des questions complexes auxquelles il ne trouve pas vraiment de réponse, ce qui est d'ailleurs le propre de l'essai. Toutefois, une scène banale vécue avec Jeanne réussit ici à équilibrer le texte, mais sans nécessairement l'alléger, car la complexité se trouve aussi dans ces scènes simples qui contiennent de grandes vérités aux yeux du narrateur.

Qui plus est, l'humour découlant de certaines anecdotes du récit allège également le texte. Selon Marie-Pascale Huglo, l'anecdote a aussi un aspect humoristique. D'après l'auteure, l'anecdote, si elle est drôle, peut avoir comme fonction d'être persuasive : « Faire rire sera toujours plus convaincant que n'importe quelle explication, ne serait-ce que parce que cela implique une complicité, un terrain d'entente<sup>167</sup> » entre l'auteur et le lecteur, ou plus largement entre l'émetteur et le récepteur. Dans *Le Siècle de Jeanne*, nous croyons plutôt que l'anecdote, lorsqu'elle est cocasse, permet une cohabitation et un équilibre de l'humour et du tragique.

L'humour affleure à quelques reprises dans le roman notamment lorsqu'Alexandre raconte le moment où son père a goûté à son premier expresso et qu'il décrit « le regard ahuri du garçon qui a dû lui en servir trois autres d'affilée » (SJ, 48). C'est le cas aussi alors qu'Alexandre éprouve des regrets quant à la mort de son amie Catherine et qu'il se lance dans la recherche de sa sépulture dans le cimetière du Père-Lachaise. Le tragique entourant les thèmes de la mort et du regret laisse sa place à un certain humour puisque le personnage ne s'y retrouve pas facilement :

Après quelques minutes dans les allées, je me rends à l'évidence, ce cimetière est une ville, je n'y arriverai jamais seul, autant chercher une aiguille dans une botte de foin. Je

---

<sup>167</sup> M-P. HUGLO, Marie-Pascale. *Métamorphose [...]*, p. 183.

demande au comptoir des renseignements : ça leur prend non seulement l'année de la mort, mais aussi le mois de l'inhumation, avant même de lever le petit doigt. J'insiste : puisque vous avez le nom de la personne, pourquoi avez-vous besoin de la date de l'inhumation? Vous n'avez pas de fichier? Le préposé me regarde comme si j'étais un Martien et ne daigne pas répondre à une question farfelue. J'invente un mois. L'insecte plonge dans un registre. Résultat : rien (*SJ*, 144).

Les mots choisis, « Martiens » et « insecte » par exemple, et l'expression « autant chercher une aiguille dans une botte de foin », ne peuvent que faire sourire étant donné le clin d'œil à la lenteur des administrations françaises. La situation avec le préposé est aussi cocasse. L'humour qui tire son origine de ces anecdotes allège donc parfois le récit.

En fait, l'intention d'Alexandre n'est pas de fuir la complexité des questions existentielles, mais bien de la retrouver dans les choses les plus simples. Parfois, des banalités ou des faits moins importants sont au cœur de ses soliloques, par exemple, lorsqu'il se demande pourquoi il n'a pas acheté les souliers qu'il a vus dans la vitrine (*SJ*, 164) ou encore lorsqu'il entreprend une réflexion sur les moutons (*SJ*, 218 à 221). Cette dernière méditation s'approche de l'essai par la manière dont la pensée du narrateur chemine et par la façon dont le sujet est interrogé : « À quelle distance de l'homme un animal doit-il se tenir pour rester sauvage? Mais, surtout, à partir de quel moment un animal sauvage cesse-t-il d'être mystérieux, perd-il son statut mythique? Telle était la grande question que je me posais » (*SJ*, 220-221). Par le propos ironique de la dernière phrase, on voit que le narrateur est conscient de la simplicité de son sujet de réflexion. En somme, ce ne sont pas toujours les sujets dits « sérieux » ou « importants » qui suscitent les questionnements d'Alexandre.

Somme toute, l'intimisme comporte des caractéristiques semblables à celles de l'essai, soit l'usage du lyrisme, le mouvement du « je » vers l'intériorité et l'ouverture au monde.

La tonalité intimiste du roman semble donc bien s'intégrer aux passages essayistiques du *Siècle de Jeanne* étant donné que les deux se rejoignent sur plusieurs points. L'intimisme, par l'anecdote, dialogue avec l'essai en permettant de compléter et d'illustrer le propos plus abstrait des réflexions du narrateur. Enfin, l'anecdote permet aussi un équilibre entre le tragique et la simplicité dans le récit.

### **L'autofiction**

Les passages essayistiques du roman de Rivard semblent également cohabiter de façon harmonieuse avec les fragments autofictionnels du *Siècle de Jeanne*, puisque l'essai est en partie autobiographique.

Néologisme né sous la plume de Serge Doubrovsky dans le « prière d'insérer » de son roman *Fils* publié en 1977, l'autofiction désigne d'abord un va-et-vient entre la vérité et la fiction : « Ni autobiographie ni roman, donc, au sens strict, il fonctionne dans l'entre-deux, en un renvoi incessant, en un lieu impossible et insaisissable ailleurs que dans l'opération du texte<sup>168</sup> ». L'autofiction, selon Doubrovsky, permet au récit de vie de basculer dans la fiction.

Vincent Colonna, quant à lui, définit la tendance autofictionnelle de la manière suivante : « *Tous les composés littéraires où un écrivain s'inscrit sous son nom propre (ou un dérivé indiscutable) dans une histoire qui présente des caractéristiques de la*

---

<sup>168</sup> S. DOUBROVSKY. *Autobiographiques [...]*, p.70.



*fiction, que ce soit par un contenu irréal, par une conformation conventionnelle (le roman, la comédie) ou par un contrat passé avec le lecteur*<sup>169</sup> » (Souligné par Colonna).

En ce qui concerne *Le Siècle de Jeanne*, et même la trilogie complète mettant en scène Alexandre, la question du « nom » serait à nuancer. Comme nous l'avons vu précédemment, la trilogie a pour narrateur le personnage d'Alexandre et non Yvon Rivard. Par contre, il y a plusieurs éléments de similitude entre les deux entités, l'écrivain et son personnage, notamment la profession qu'ils exercent. La frontière entre la fiction et la réalité semble donc plutôt mince, mais ce qui nous porte à croire que *Le Siècle de Jeanne* est un roman fictionnel est lié à la mise en scène de la conscience des interlocuteurs. Selon Philippe Gasparini, il s'agirait d'une des principales différences entre l'autobiographie et l'autofiction :

Pour Doubrovsky, dès qu'on raconte sa propre vie, on la fictionnalise. Que l'on nomme ce récit autobiographie ou autofiction ne change rien à sa fictionnalité intrinsèque. La seule différence réside dans le niveau de conscience des interlocuteurs. Tandis que l'autobiographie est régie par une ignorance ou une occultation de cette fatalité fictionnelle, l'autofiction s'écrit et "se lit comme une fiction"<sup>170</sup>.

En effet, toujours selon Gasparini, « l'autofiction "ne croit plus à une vérité littérale, à une référence indubitable, à un discours historique cohérent, et se sait reconstruction arbitraire et littéraire des fragments épars de la mémoire". En revendiquant sa fictionnalité, elle rompt un tabou et restitue au texte son véritable statut<sup>171</sup> ». En associant son récit au genre romanesque, Rivard revendique en quelque sorte sa fictionnalité, tout comme le ferait l'auteur d'une autofiction déclarée. Il le fait tout en souhaitant dépeindre

---

<sup>169</sup> COLONNA, Vincent. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram, 2004, p.70-71.

<sup>170</sup> GASPARINI, Philippe. *Autofiction : une aventure du langage*, Paris, Seuil, 2008. p.205

<sup>171</sup> *Ibid.*

une certaine réalité. Un peu comme dans « l'autofiction biographique » définie par Colonna, chez Rivard, « l'écrivain est [...] le héros de son histoire, le pivot autour duquel la matière narrative s'ordonne, mais il affabule son existence à partir de données réelles, reste au plus près de la vraisemblance<sup>172</sup> », et comme ses contemporains (Doubrovsky et Angot, notamment), le récit de Rivard demeure « plausible[...] [et] évite[...] le fantastique<sup>173</sup> ».

Enfin, l'autofiction se distingue des « écrits référentiels – scientifiques, journalistiques, etc. – qui ne visent qu'à transmettre des informations à *travers* le langage, en dissimulant autant que possible sa teneur subjective, sa nature rhétorique<sup>174</sup> » par sa recherche esthétique. En fait selon Gasparini, il peut y avoir « une grande variété de styles », mais, dans tous les cas, « on s'accordera à exiger de l'autofiction, quel que soit le parti pris, un minimum d'originalité stylistique, d'invention verbale, de travail sur la langue<sup>175</sup> ». *Le Siècle de Jeanne* se distingue également de ces textes objectifs et de l'autobiographie classique grâce à son langage poétique. Nous avons vu précédemment que le texte, dont les passages essayistiques, inclut bon nombre de figures de style et qu'il se démarque par son lyrisme et par son esthétique.

Généralement, il y a aussi dans l'essai un certain « pacte de vérité », selon l'expression de Yolaine Tremblay, qui fait un lien entre l'auteur et le narrateur de son œuvre. Tremblay élargit et adapte en quelque sorte le pacte autobiographique de Philippe Lejeune à l'essai :

---

<sup>172</sup> V. COLONNA. *Autofiction [...]*, p.93.

<sup>173</sup> *Ibid.*

<sup>174</sup> P. GASPARINI. *Autofiction [...]*, p.28.

<sup>175</sup> *Ibid.*, p.302.

À propos de l'autobiographie, Philippe Lejeune avait déjà remarqué que le lecteur de ce type de textes doit être assuré que le "je" renvoie à l'auteur. Cette relation de confiance entre le lecteur et l'auteur, il la nomme le "pacte autobiographique". Mais en examinant tous les types d'essais possibles, nous nous rendons compte qu'il faut élargir ce concept de "pacte" et l'appliquer à tous les textes dépendant du genre de l'essai. En effet, dès lors que l'essai regarde et discute le réel à partir de l'expérience d'un "je", le lecteur tient pour acquis que ce narrateur est un être de réalité, qu'il pense "par écrit" et à son bénéfice, en toute sincérité, qu'il lui parle "pour de vrai". Ce "pacte de vérité" est souvent établi par l'auteur lui-même, dans l'avant-propos ou dans ce terme d'"essai" qu'il prend la peine de faire imprimer sur la couverture de son livre<sup>176</sup>.

Dans le roman de Rivard, il y a bel et bien ce type de pacte. Ce dernier se trouve également dans les essais de l'auteur. Dans *Le bout cassé de tous les chemins*, Rivard évoque son étonnement et sa satisfaction face au réel qu'il a su dépeindre lorsqu'il a rédigé un texte sur « le balcon, les arbres, [ses] parents, les avions, le chant de la cigale<sup>177</sup> », bref, sur ce qu'il vivait à l'instant présent. C'est ainsi qu'il dit « évoluer » en tant qu'écrivain et vouloir parler de lui-même et de sa réalité : « Au fil des lectures et des jours, s'imposa donc à moi cette vérité scandaleuse pour le romantique que j'étais : le réel peut être encore plus riche et plus beau que l'imaginaire. C'est à cette vérité, encore bien fragile, que j'essaie d'accorder mon écriture, ma vie<sup>178</sup> ».

Plusieurs indices mettent en évidence ce pacte que nous nommerions plutôt « autofictionnel », car en revendiquant sa fictionnalité, *Le Siècle de Jeanne* ne se classe pas dans la catégorie de l'autobiographie<sup>179</sup>. Nous avons déjà mentionné que la profession ainsi que le lieu de naissance de l'auteur et de son personnage étaient similaires. Les deux narrateurs (Alexandre et Yvon Rivard) ont aussi écrit des romans très comparables. Alexandre dit avoir écrit un roman « gréco-amérindien » (*SJ*, 137) que l'on devine être le

<sup>176</sup> Y. TREMBLAY. *L'essai [...]*, p. 11.

<sup>177</sup> Y. RIVARD. *Le bout cassé [...]*, p. 22.

<sup>178</sup> *Ibid.*

<sup>179</sup> P. GASPARINI. *Autofiction [...]*, p.205.

proche parent de *L'Ombre et le double* d'Yvon Rivard publié en 1979. Par ailleurs, Alexandre affirme aussi, comme Rivard dans ses essais, avoir effectué un « passage entre l'imaginaire et le réel » (*SJ*, 137), en ce qui concerne sa vision de l'écriture.

De plus, les « obsessions littéraires » d'Yvon Rivard et d'Alexandre font appel aux mêmes figures. Le narrateur Alexandre émet de nombreuses réflexions sur certains auteurs ou certaines œuvres qu'Yvon Rivard étudie également dans ses essais *Personne n'est une île*, publié en 2006 et *Une idée simple*, publié en 2010, soit approximativement dans la même période que *Le Siècle de Jeanne*.

On peut le voir notamment avec John Donne : les deux narrateurs partagent la même opinion et la même expérience à propos d'une des citations de cet auteur. Dans *Le Siècle de Jeanne*, Alexandre tient les propos suivants :

Oui, Donne, que j'avais mal cité pendant des années, avait raison : "No man is an island." Si j'avais entendu le contraire ("Every man is an island"), c'est sans doute qu'alors je n'étais pas le seul et que la mort que je désirais ne m'était pas encore apparue, mais maintenant que je l'ai vue tourner autour de ce petit îlot du moi, si chèrement conquis et proclamé souverain par la voix de Jeanne, je n'ai d'autre désir que de me rapprocher des autres, car ce sont les autres qui me distraient de moi-même et m'y renvoient comme à toute autre chose qui surgit dans mon regard : "Tiens, ça c'est un caillou, et ça c'est moi." (*SJ*, 79)

Dans l'essai « L'art de mourir » du recueil *Personne n'est une île*, Rivard reprend les mêmes propos à peu de choses près :

Moi qui ai commencé à écrire inspiré par le renversement initial qui sauve Malt de son propre vide ("Et cependant ce néant se met à penser") et qui pendant des années ai inversé inconsciemment le vers célèbre de Donne ("*Every man is an island*", me répétais-je, au lieu de me rendre à cette vérité banale, humiliante : "*No man is an island*")<sup>180</sup>.

---

<sup>180</sup> RIVARD, Yvon. *Personne n'est une île*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 2006, p.203.

Tout bien considéré, les deux narrateurs, Alexandre et Yvon Rivard racontent la même expérience. Ils donnent raison à Donne et se culpabilisent d'avoir mal cité son vers durant plusieurs années. Cependant, la fiction figure dans la première citation, notamment avec la présence du personnage de Jeanne, alors que ce n'est pas le cas dans la deuxième. De plus, le premier passage est centré sur l'expérience personnelle du personnage et de son ouverture à l'Autre, alors que dans le deuxième, le vers de Donne sert plutôt d'exemple lorsque Rivard narre son parcours littéraire et intellectuel. Il se raconte à travers les lectures de Donne évidemment, mais aussi celles de Rilke et de Girard<sup>181</sup>.

Peter Handke est également un auteur cité et étudié à profusion dans les essais que Rivard consacre à la lecture des œuvres d'autrui<sup>182</sup> et à sa poétique d'écrivain. En effet, Rivard admire la simplicité dans le style de l'écrivain<sup>183</sup> ainsi que son authenticité :

car je crois comme Peter Handke que sans ce moi que l'écrivain cultive, quelle que soit sa poétique, il n'y aurait plus de forme capable de recueillir le monde : «Oui, le moi, le je, écrit Handke, c'est la nature humaine qui conserve l'humanité [...] Allez lentement et ainsi devenez vous-mêmes la forme sans laquelle aucun lointain ne se découpe : sans contours vous n'en êtes pas les maîtres »<sup>184</sup>.

Rivard dit en entrevue qu'il lit Handke « depuis plus de 30 ans<sup>185</sup> ». Alexandre semble aussi être un grand lecteur de l'œuvre de Handke. Même si l'auteur n'est pas étudié dans *Le Siècle de Jeanne*, le narrateur avoue l'avoir considéré comme son « ami le plus fidèle pendant des années » (*SJ*, 370). Ainsi, on voit bien que les mêmes figures reviennent d'un

---

<sup>181</sup> *Ibid*, p.203.

<sup>182</sup> *Ibid*, p.30.

<sup>183</sup> *Ibid*, p.191.

<sup>184</sup> *Ibid*, p.14.

<sup>185</sup> DUCHESNEAU, Pierre. (2014, 1<sup>er</sup> novembre). Raconte-moi un auteur : Yvon Rivard. *L'actualité.com*. Repéré à <http://www.lactualite.com/culture/raconte-moi-un-auteur-yvon-rivard/>

genre à l'autre, et que Rivard entretient une relation intellectuelle, mais surtout affective, avec ces auteurs.

Virginia Woolf est également évoquée et ses œuvres sont citées à plusieurs reprises dans *Le Siècle de Jeanne*, ainsi que dans certains essais de Rivard. Nous aborderons ce cas particulier plus en détail dans la seconde partie du chapitre, dans laquelle nous approfondirons le dialogue entre *Le Siècle de Jeanne* et les essais de Rivard.

Gasparini note que « les thèmes relatifs à la filiation, à la mémoire collective et au deuil caractérisent bien davantage l'écriture du moi contemporaine<sup>186</sup> ». En effet, que ce soit par l'entremise de l'autofiction ou de l'essai, les narrateurs Alexandre et Yvon Rivard se réclament de ces mêmes auteurs et puisent dans leur héritage littéraire. Cela rejoint en quelque sorte les propos de Laurent Demanze : « C'est au miroir de l'autre que se découvre l'individu contemporain<sup>187</sup> ».

---

<sup>186</sup> P. GASPARINI. *L'autofiction [...]*, p.205.

<sup>187</sup> L. DEMANZE. *Encres orphelines*, p.9.

## 2. Le dialogue entre *Le Siècle de Jeanne* et les essais de Rivard

Dans cette partie, nous nous interrogeons à propos de la trame événementielle et narrative du *Siècle de Jeanne* et nous nous demandons si elle renvoie aussi aux essais de Rivard. Les questions auxquelles nous tentons de répondre sont les suivantes : Rivard se sert-il du roman hybride pour développer de manière plus concrète à partir de l'expérience fictive de son narrateur Alexandre, les questions métaphysiques et culturelles qui l'animent par ailleurs dans ses essais? L'essai permet-il de traiter de ces questions de manière théorique, alors que le roman les illustre davantage à partir d'anecdotes, de faits issus du quotidien, de mises en récit de réflexions métaphysiques? Pour y répondre, nous approfondirons les propos de Rivard dans les essais *Personne n'est une île* et *Une idée simple*, ainsi que ceux d'Alexandre dans *Le Siècle de Jeanne* sur les mêmes sujets, les mêmes thématiques et les mêmes questions culturelles. Enfin, nous verrons comment *Le Siècle de Jeanne* reflète d'une certaine manière la poétique de son auteur abondamment évoquée dans ses essais.

### 2.1. Les mêmes sujets, deux narrateurs

Dans le cadre de ce travail, nous nous attarderons seulement au cas de Virginia Woolf, puisqu'elle est la figure d'écrivaine centrale du roman, afin de mieux saisir la manière dont les deux narrateurs traitent des questions culturelles. Nous verrons donc comment Rivard et Alexandre abordent Woolf et s'en réclament.

Rivard et Alexandre traitent aussi souvent des mêmes sujets et des mêmes thématiques; ils s'interrogent tous deux à propos du temps, de la souffrance, de l'enfance et du bonheur, notamment. Nous nous attacherons plus précisément à ce qui entoure la

thématique de la souffrance afin de savoir comment les deux narrateurs examinent les questions métaphysiques.

### **Virginia Woolf**

Les deux narrateurs tiennent des propos semblables sur Virginia Woolf et son œuvre. Des interrogations similaires sur l'auteure traversent *Le Siècle de Jeanne* et *Personne n'est une île*, notamment en ce qui concerne l'expérience de la plénitude chez Woolf.

Dans le roman, Alexandre se demande « comment une telle femme a-t-elle pu écrire une œuvre aussi sereine » alors « qu'elle ait si souvent tenté de se suicider » (*SJ*, 86). Il suppose ensuite que « l'art, le génie de Virginia, c'est d'avoir appris à mourir, d'avoir déjoué la mort le plus longtemps possible, en mourant dix fois, cent fois par jour, à chaque regard qui arrêta la vie juste avant qu'elle ne s'écoule hors d'elle dans le désordre du temps » (*SJ*, 86). Cette réflexion fait tout au plus trois pages et elle est entremêlée à la fiction. En effet, la référence à Woolf survient après que le narrateur ait raconté quelques souvenirs (Alice à la plage, l'attachement de Jeanne à sa chaise haute). Alexandre tire un constat de ces anecdotes : « le temps révélé par l'événement [...] nous enchaîne au passé » (*SJ*, 85), et ajoute qu'il est pire encore pour ceux qui ont cette révélation en vivant un événement malheureux. Il pense ensuite aux femmes qu'il admire (Françoise, Clara et Woolf) puisqu'elles ont su créer ou donner la vie malgré les événements « insupportables » qu'elles ont vécus. C'est à ce moment que la réflexion sur Woolf s'impose. Dans ce cas-ci, elle sert la fiction en illustrant la question de la création au sens large, en dépit des contingences et des moments difficiles, tels que la dépression ou les tentatives de suicide. Plus loin, la réflexion sur Woolf se pose sur le sujet du temps,



sur « l'extrême fixité des choses qui passent » (*SJ*, 87). C'est ainsi qu'Alexandre suppose qu'Alice, ayant pris conscience de l'écoulement du temps le lendemain de sa journée à la mer, pourra savourer « chaque instant de chaque instant qu'elle passe à la plage, de sorte que le jour ainsi découpé en segments parfaits ne pourra jamais finir » (*SJ*, 87).

Dans « Le dessin derrière l'ouate » de *Personne n'est une île*, Rivard admire aussi le fait que Woolf ait réussi à créer les moments de plénitude dans ses romans, « alors qu'on sait très bien, par la biographie de l'auteure ou la lecture de son journal, que sa vie n'a pas été un jardin de roses<sup>188</sup> ». Rivard pousse la réflexion plus loin, en affirmant que c'est en s'éloignant de l'imaginaire et en rendant « chaque chose réelle<sup>189</sup> » que l'auteure parvient à mettre en scène la plénitude dans ses romans. Rivard prend le temps de définir l'expression « l'expérience du désespoir » en l'opposant, chez Woolf, à « l'expérience de la plénitude<sup>190</sup> ». La pensée de Rivard bifurque ensuite, tel que le fait souvent l'essayiste, et il continue sa réflexion sur l'œuvre de Woolf en exprimant son admiration envers la simplicité que l'on y retrouve.

Dans l'essai, Rivard tient à peu près les mêmes propos sur l'œuvre de Woolf que le personnage d'Alexandre. Toutefois, il s'étend beaucoup plus longuement sur le sujet, en définissant certains termes, en analysant de façon plus précise les extraits d'œuvres littéraires. Dans *Le Siècle de Jeanne*, les allusions à Woolf, quant à elles, accompagnent et servent la fiction et l'histoire du roman. Ainsi, dans l'essai, une plus grande importance est accordée à l'expérience de lecture et au dialogue des idées. La littérature, dans l'essai de Rivard, n'est pas un sujet secondaire comme elle peut l'être davantage dans le roman.

---

<sup>188</sup> Y. RIVARD. *Personne n'est une île*, p. 155.

<sup>189</sup> *Ibid*, p.157.

<sup>190</sup> *Ibid*.

Cependant, en ce qui concerne la lecture de la biographie de l'auteure et de ses œuvres, Alexandre et Rivard utilisent une approche comparable. En fait, on retrouve les mêmes moments « d'intimité » entre les narrateurs de *Personne n'est une île* et du *Siècle de Jeanne* avec l'œuvre de Woolf. Rivard ressent un sentiment d'apaisement en lisant Woolf :

Mais chaque matin, lorsque je sortais lire quelques pages de *La Promenade au phare* en regardant le fleuve briller dans la lumière toujours jeune de l'été et disparaître silencieusement au loin, aspiré par la mer, la mort m'apparaissait comme une chose lente, vaste, lumineuse, improbable. [...] Une grande œuvre, c'est celle qui confond tous les auteurs qui ont élargi la vie jusqu'à rendre la mort improbable, c'est celle qui ressuscite les morts pour aider les vivants à ne pas mourir tout à fait, tout entier<sup>191</sup>.

Un passage très similaire apparaît dans le *Siècle de Jeanne*, alors qu'Alexandre part un été seul sur le bord du fleuve, accompagné d'un roman de Woolf :

Mon tricot à moi, alors comme aujourd'hui, c'était ses livres à elle dont chaque phrase était une allumette qui éclairait furtivement un coin de mon cœur. [...] J'avais tout raté, mais il suffisait que j'ouvre un livre de cette femme qui avait raté tous ses suicides jusqu'à l'âge de cinquante-neuf ans pour que la vie avec trois fois rien me tende à nouveau un piège dont je ne pouvais ni ne voulais me libérer parce que ce piège, c'est comme l'univers qui s'ouvre et se referme sur moi. Ainsi, un jour qui ne sera plus jamais semblable à un autre [...], je lisais distraitement, sur la galerie, quelques pages de *La promenade au phare* (SJ, 71-72).

Les deux narrateurs semblent donc entretenir une certaine intimité et familiarité avec Woolf. Ils considèrent aussi l'œuvre de Woolf comme une grande œuvre, c'est-à-dire une œuvre qui éloigne de la mort, suspend le temps et permet une sorte de communion entre l'auteur et le lecteur. Dans les deux passages, le fleuve et *La promenade au phare* sont présents, ce qui nous porterait même à croire qu'il s'agit de la même scène. Dans les deux cas, la distance critique n'est pas revendiquée. Les passages essayistiques dans le roman ou dans les essais de Rivard reposent sur une pensée lyrique se situant à l'opposé des

---

<sup>191</sup> *Ibid*, p.162.

procédés théoriques propres aux études savantes. Cependant, alors qu’Alexandre nomme Woolf par son prénom la plupart du temps dans *Le Siècle de Jeanne*, Rivard, dans ses essais *Personne n’est une île* et *Une idée simple*, parle d’elle de façon plus distante en l’appelant par son nom complet « Virginia Woolf ».

### **La souffrance et la compassion**

La souffrance est aussi une question qui anime Rivard dans ses essais. Dans « Le cœur pur de Clarissa », texte se trouvant dans le recueil *Une idée simple*, Rivard va directement au sujet qui l’intéresse et souligne l’importance, selon lui, de soulever la question de la souffrance et de la compassion en tant que romancier :

Tout bon roman, qu’il soit ou non russe, commence par un regard, une attention à autrui qui se développe en compassion. Par un regard, une attention accordée à notre propre souffrance, comme si c’était la souffrance de quelqu’un d’autre. Car le regard que le romancier porte sur soi ou sur autrui est le même, c’est un regard qui cherche et trouve l’âme, cherche et trouve ce qui nuit et sauve<sup>192</sup>.

Il évoque ainsi cette thèse sans passer par quelque fiction ou anecdote que ce soit, au contraire du roman. Cela ne veut pas dire que l’anecdote est généralement absente de ses essais, simplement, lorsqu’elle y figure, elle n’en est pas le sujet premier. Alors que les passages essayistiques du roman incorporent la fiction et l’anecdote, l’essai confère à l’anecdote un rôle plutôt discret et secondaire.

Cependant, l’anecdote a comme fonction dans plusieurs cas d’amener la réflexion et/ou de l’approfondir, et ce quel que soit le genre utilisé par Rivard. Nous avons vu que c’était le cas, précédemment, avec *Le Siècle de Jeanne*, et il est possible d’observer ce procédé dans l’essai intitulé « Une idée simple », en ce qui concerne la question de la

---

<sup>192</sup> RIVARD, Yvon. *Une idée simple*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 2010, p.193

souffrance. Dans cet essai, l'anecdote que raconte Rivard, au sujet de la « clocharde couchée sur le trottoir<sup>193</sup> » mène à un questionnement et permet justement d'approfondir le sujet qu'il aborde.

Dans « Le cœur pur de Clarissa », après avoir exprimé sa thèse concernant le devoir de l'écrivain, soit celui de mettre en scène la souffrance et la compassion, Rivard éclaircit ce qu'il veut dire par « compassion » en prenant deux œuvres de Woolf en exemple :

Au début de *Les Vagues*, Bernard, qui va devenir romancier, vient consoler la femme qu'il aime même si elle aime quelqu'un d'autre. Au début de *La Promenade au phare*, c'est Mrs. Ramsay qui doit consoler son fils de six ans de la peine que son père vient de lui faire en décrétant que demain il n'y aurait pas de promenade au phare parce qu'il ne ferait pas beau<sup>194</sup>.

Les références aux deux romans exemplifient clairement le propos de l'auteur. De telles allusions aux œuvres de Woolf apparaissent aussi dans *Le Siècle de Jeanne*. Dans la scène où Jeanne souffre du rejet de ses parents, Alexandre emprunte un constat sur la mémoire des enfants au roman *La Promenade au phare* : « Mrs Ramsay, l'héroïne de *La Promenade au phare* [...] est catégorique : les enfants n'oublient rien » (*SJ*, 62). Si les références aux lectures marquantes traversent l'ensemble de l'œuvre, elles s'avèrent logiquement plus approfondies dans les essais de l'auteur. En effet, dans le recueil *Une idée simple*, Rivard relit plusieurs auteurs qui ont réfléchi aux thèmes de la souffrance, de la compassion et de la bienveillance en littérature. Dès le début du recueil, Rivard dit s'entendre avec Hermann Broch sur le fait que « le premier devoir de l'intellectuel [...] [est] de porter assistance à autrui<sup>195</sup> », en le faisant par « altruisme », mais aussi en lui faisant « découvrir des images (littéraires, scientifiques, philosophiques) du réel qui

---

<sup>193</sup> *Ibid*, p.25.

<sup>194</sup> *Ibid*, p.193.

<sup>195</sup> *Ibid*, p. 9.

endiguent ou surmontent la souffrance et la violence de l'homme qui ne sait toujours pas pourquoi il vit<sup>196</sup> ».

En étudiant le cas de Woolf et la thématique de la souffrance, on voit bien que le roman renvoie aux essais de Rivard et qu'il y a un dialogue entre les deux genres littéraires. Quel que soit le genre utilisé, Rivard et Alexandre traitent des mêmes questions et des mêmes thématiques. Simplement, dans *Le Siècle de Jeanne*, ces mêmes sujets sont abordés de manière plus concrète, à partir de la trame événementielle du roman. Par l'hybridité du roman, Alexandre illustre de manière plus concrète la question de la souffrance, notamment par l'entremise de faits issus du quotidien, sur lesquels il peut, par la suite, émettre une réflexion. Dans l'essai, les questions culturelles et métaphysiques sont abordées de manière plus abstraite et plus directe puisque la fiction ne s'entremêle pas avec les propos de l'auteur et l'anecdote joue un rôle plutôt secondaire. Enfin, dans l'essai comme dans le roman, la distance critique n'est pas revendiquée par les narrateurs. Encore une fois, Rivard et Alexandre entretiennent pratiquement la même intimité avec Virginia Woolf.

## 2.2. L'autoréflexivité

Un dialogue entre les essais de Rivard et son dernier roman prend forme également par l'entremise de l'autoréflexivité. En effet, Rivard met en évidence ses choix esthétiques et thématiques en tant qu'écrivain dans ses essais figurant dans *Personne n'est une île* et *Une idée simple*. Il est ensuite possible de voir, d'une certaine manière, leur application dans *Le Siècle de Jeanne*. L'analyse du thème de la souffrance a montré

---

<sup>196</sup> *Ibid*, p.10

que ce qui importe dans un roman pour Rivard, soit que le romancier fasse preuve de compassion envers les gens qui souffrent, figure concrètement dans *Le Siècle de Jeanne* grâce à la trame romanesque. En effet, le roman semble donc être en quelque sorte le reflet de certains propos que l'on trouve dans les essais de l'écrivain. La question de l'autoréflexivité n'est certes pas à écarter dans une étude sur la relation entre l'essai et le roman chez Rivard.

Le terme « autoréflexivité » apparaît d'abord dans le domaine des arts plastiques en 1975. L'usage du « terme est ensuite passé dans la critique littéraire, dans les années quatre-vingt, pour désigner un texte qui représente ou qui thématise (notamment dans l'univers de sa fiction) l'un de ses ingrédients constitutifs, qu'il s'agisse de son langage, de sa structure, de sa fonction, de sa genèse<sup>197</sup> ». Récemment, Eric Wessler a défini l'autoréflexivité de la manière suivante : « Est autoréflexif le texte littéraire qui se représente, se réfléchit, se fait miroiter par un dispositif spéculaire élaboré<sup>198</sup> ». Dans cette définition, l'auteur met l'accent sur le fait qu'il s'agit d'un seul texte et que celui-ci se réfléchit lui-même. C'est ce qu'il constate dans certaines pièces de Samuel Beckett. Luc Fraisse, quant à lui, dans « L'autoréflexivité en pratique », élargit le concept d'autoréflexivité à l'extérieur du texte :

La signification attachée à la valeur autoréflexive d'un passage peut ainsi être en quelque sorte attestée par des documents extérieurs, extérieurs au texte dans le reste de l'œuvre ou extérieurs à l'œuvre dans la correspondance de l'écrivain en allant jusqu'aux témoignages de contemporains s'ils portent sur le processus de création de l'œuvre<sup>199</sup>.

---

<sup>197</sup> WESSLER, Eric. *La littérature face à elle-même: l'écriture spéculaire de Samuel Beckett*, Amsterdam, Éditions Rodopi B.V., 2009, p.25.

<sup>198</sup> *Ibid*, p.26.

<sup>199</sup> FRAISSE, Luc. « L'autoréflexivité en pratique », *Poétique*, n° 166, 2011, p.165.

La préface auctoriale, notamment, est l'un des lieux de l'autoréflexivité car, selon Genette, elle « a pour fonction cardinale d'assurer au texte une bonne lecture<sup>200</sup> ». D'autres études repoussent aussi l'autoréflexivité dans le paratexte de l'œuvre. C'est le cas de l'ouvrage collectif intitulé *Réflexions sur l'autoréflexivité balzacienne*.

Selon les auteurs de cet ouvrage, « les préfaces abolies par l' "Avant-propos " de *La Comédie humaine*<sup>201</sup> », discours extérieurs à l'œuvre, « anticipe[nt] ce qu'[elles] propose[nt] à la lecture<sup>202</sup> ». L'utilisation d'un texte différent permet donc à Honoré de Balzac d'émettre une réflexion sur son œuvre et d'en faire « apparaître la valeur morale ou l'exactitude sociale<sup>203</sup> ». Dans ce cas précis, selon les auteurs, « la préface dès lors se présente comme un mal nécessaire, elle a une finalité compensatoire et directive [...] Son aire d'activité est donc celle d'un intercesseur entre le livre et son public, afin qu'un lien puisse être établi entre celui-ci et celui-là<sup>204</sup> ».

Notons par ailleurs que plusieurs grands auteurs en ont déjà fait l'exercice. C'est le cas de Balzac, dans l'Avant-propos de *La Comédie humaine*, mais aussi d'Hugo dans ses préfaces de *Cromwell* et de *Ruy Blas*, par exemple. Dans *Ruy Blas*, la préface est en effet directive. Hugo y explique que selon lui il y a trois types de public, « les femmes », « les penseurs » et « la foule<sup>205</sup> ». Sachant cela, il mentionne qu'il mélange dans sa pièce de théâtre trois genres afin de plaire à tous, soit le mélodrame, la tragédie et la comédie.

---

<sup>200</sup> GENETTE, Gérard. *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p.183.

<sup>201</sup> OLIVER, Andrew et Stéphane VACHON. *Réflexions sur l'autoréflexivité balzacienne*. Toronto, Centre d'études du XIX<sup>e</sup> siècle Joseph Sablé, 2002, p. 9.

<sup>202</sup> *Ibid*, p.9.

<sup>203</sup> *Ibid*, p.9.

<sup>204</sup> *Ibid*, p.16

<sup>205</sup> HUGO, Victor. *Ruy Blas*, Paris, Gallimard, 1997, p.27.

Ainsi, Hugo se sert de sa préface, un élément du paratexte, pour faire un lien entre le public et son œuvre et exposer ses choix poétiques.

Virginia Woolf et Milan Kundera, dans leurs essais intitulés *L'Art du roman*, expliquent aussi leur poétique d'auteur, qui se reflètent également dans leurs œuvres romanesques respectives.

Dans l'œuvre de Rivard, les essais permettent-ils de diriger la lecture de ses romans, un peu comme la préface auctoriale peut le faire selon Genette? Rivard réfléchit-il à sa poétique d'auteur dans ses essais? Si oui, se reflète-t-elle dans *Le Siècle de Jeanne*?

Les essais de Rivard, au contraire de la préface chez Balzac et chez Hugo, ne déterminent pas la lecture de ses romans. Rivard ne parle pas de façon précise de chacun de ses romans dans ses essais. Toutefois, l'auteur insiste grandement sur son parcours littéraire et rend compte du cheminement qu'il a fait et de l'évolution de sa vision de la création littéraire. Ainsi, d'une certaine manière, ces propos informent le lecteur sur son œuvre et en permettent certainement une meilleure compréhension.

Dès la publication du *Bout cassé de tous les chemins*, Rivard émet déjà une réflexion sur ses propres œuvres romanesques et expose sa poétique. Dans « Confession d'un romantique repentant », surtout, il insiste sur les raisons qui l'ont poussé à effectuer un changement drastique dans son écriture, soit les raisons qui l'ont porté à se tourner vers le « réel » plutôt qu'à décrire « des forêts plus ou moins mythiques ou des monastères médiévaux enfouis au fond d'une rivière<sup>206</sup> », comme il le faisait naguère.

---

<sup>206</sup> Y. RIVARD. *Le bout cassé [...]*, p.22.



Dans *Personne n'est une île* surtout, plus que dans *Une idée simple*, Rivard continue d'exposer sa poétique. La réflexion de Rivard sur son cheminement et son expérience en tant qu'écrivain nous porte à croire que ses essais sont en effet autoréflexifs, puisque le propre de l'autoréflexivité selon Luc Fraisse est de permettre de lire « aussi un cheminement personnel, la mise en images d'un processus créateur individuel. L'écrivain figure indirectement aussi sa création<sup>207</sup> » (Souligné par Fraisse). On voit bien cet aspect des essais de Rivard dans « Une forme nue contre le ciel » :

Alors, au début, j'inventais des personnages qui vivaient dans des lieux et à des époques plus ou moins mythiques et dont la seule activité, au fond, était de s'interroger avec moi sur toute cette affaire qu'on appelle la vie ou encore sur cette autre affaire qu'on appelle le roman et qui devrait ressembler à la vie. Bien sûr, le romancier qui vient de la poésie a toujours sous la main un personnage qu'il connaît bien ou qu'il croit connaître, c'est-à-dire lui-même. Mais c'est justement de ce personnage qu'il veut se libérer, de ce personnage qui convertit les sensations en idées et les êtres humains en sentiments par la magie d'une langue qui brûle et purifie tout. S'il persiste, notre apprenti romancier va finir par se lasser de sa propre compagnie et bientôt les êtres humains envahiront son espace, le silence qui lui permettait d'entendre le premier et le dernier souffle du monde fera place au bavardage des désirs<sup>208</sup>.

Dans ce passage, Rivard raconte l'évolution de sa vision de l'écriture, comment il est passé d'une écriture portée sur l'imaginaire et sur la métaphysique, comment il s'en est lassé par la suite et comment il a voulu intégrer la vie, les « sensations » et les « êtres humains » à ses romans.

Rivard évoque également dans ses essais ce qu'il apprécie des grandes œuvres. On retrouve d'ailleurs certains procédés d'écriture admirés chez les autres dans *Le Siècle de Jeanne*. Par exemple, toujours dans « Le dessin derrière l'ouate », Rivard fait l'éloge de

<sup>207</sup> L. FRAISSE. « L'autoréflexivité [...] », p.167.

<sup>208</sup> Y. RIVARD. *Personne n'est une île*, p.191.

la simplicité mise de l'avant dans le roman de Woolf et insiste sur l'importance, en littérature, de se rapprocher de la réalité :

Tout l'art, la plus fine pointe de la conscience humaine, consiste alors, comme le fait Bernard à la fin des *Vagues*, à nommer les choses pour qu'immédiatement elles apparaissent et disparaissent, comme les images d'un livre d'enfant dont on tournerait lentement les pages : " Ça, c'est une vache. Et ça, c'est un bateau. " Tel est aussi l'idéal artistique de Peter Handke : " Mon écriture est la bonne quand je parviens à simplement répéter ce que dit le monde. " [...] Toute grande œuvre dit oui à l'extrême réalité de la vie<sup>209</sup>.

Rivard réfléchit sur ce qui constitue une « grande œuvre » et veille à s'en inspirer dans ses derniers romans. En relevant un passage des *Vagues* et en citant Handke, Rivard expose sa poétique, autrement dit sa vision de la littérature et du roman. Selon lui, la littérature doit nommer les choses telles qu'elles sont : « Ça, c'est une vache. Et ça, c'est un bateau », c'est-à-dire, se rapprocher des choses concrètes de la vie et de la réalité. D'ailleurs, ce passage dialogue très bien avec *Le Siècle de Jeanne*, alors que le narrateur Alexandre lui-même fait l'éloge de la simplicité en utilisant pratiquement les mêmes expressions :

Maintenant je donnerais tous les philosophes, même ceux que je n'ai pas lus, et tous ces autres livres où sont consignées les grandes découvertes de l'esprit humain pour la science de Virginia Woolf qui, avant de refermer le livre du monde, le feuillette une dernière fois en nommant les choses, pour que l'enfant apprenne à reconnaître ce qu'il voit : « Mais, tout en mangeant, tournons une à une ces scènes de notre vie comme les enfants tournent les feuilles de leurs livres d'images, et leur bonne dit, en leur montrant du doigt quelque chose : " Ça, c'est une vache. Et ça, c'est un bateau " » (*SJ*, 119-120).

Ces deux passages, celui de l'essai et du roman, renvoient également à l'enfance qui est une période pendant laquelle on expérimente ce type de rapport au réel. L'enfant a un rapport à l'instant qui se distingue souvent de celui de l'adulte, et c'est ce qu'Alexandre a

---

<sup>209</sup>*Ibid*, p. 159-160.

mis en évidence dans *Le Siècle de Jeanne*. L'enfant oublie ce qui se joue autour de lui et réinvente le monde par ses jeux en se plongeant entièrement dans le moment présent.

Enfin, même si les essais de Rivard ne dirigent pas *a priori* la lecture du *Siècle de Jeanne*, l'exposition de son parcours d'écrivain et de l'évolution de sa vision littéraire peut très bien éclaircir la lecture de son œuvre romanesque. En évoquant d'ailleurs ses démarches et la progression de son œuvre, Rivard réfléchit à sa poétique et à ce qu'il recherche par l'écriture. Il le fait justement en interrogeant les grandes œuvres et en insistant sur les caractéristiques thématiques et stylistiques qu'il admire de celles-ci. Ces caractéristiques, renvoyant notamment à la simplicité et à la représentation d'une certaine réalité, figurent dans *Le Siècle de Jeanne*. C'est pourquoi nous pensons que le roman reflète en quelque sorte les idées tenues par Rivard dans ses essais. Le dialogue entre l'essai et le roman chez Rivard semble ainsi s'étendre à l'extérieur du *Siècle de Jeanne* et s'établir entre ses œuvres. L'étude tenue dans ce chapitre nous permet alors de conclure que la frontière entre le roman de Rivard et ses essais est très poreuse.

## CONCLUSION

On a parlé à quelques reprises d'une relation particulière, entre l'auteur et son lecteur, surtout entre Rivard et Woolf, notamment. On a élaboré sur la manière dont les deux narrateurs, dans leur genre respectif, abordent les œuvres d'écrivains qu'ils admirent. Force est de constater que l'étude de la relation entre l'essai et le roman chez Rivard ouvre la question de l'intertextualité. En effet, les rapports intertextuels sont très présents dans l'œuvre romanesque et essayistique de Rivard et cette question mériterait une étude à part entière, d'autant plus que, publié tout récemment, le recueil d'essais *Exercices d'amitié*<sup>210</sup> est justement consacré à la relation d'amitié entre l'auteur et son lecteur, qui se développe à la fréquentation et à la lecture.

Tout comme l'intertextualité, la question générique avait été peu développée par les critiques rivardiens. La présente étude sur la théorie des genres, objet de questionnements dans de nombreux ouvrages de critique littéraire, nous a donc permis de relire autrement l'œuvre de Rivard.

La question des genres est centrale dans l'œuvre de l'auteur : ses romans sont traversés de questions métaphysiques et littéraires et un dialogue s'observe entre les essais et les romans à travers des rapports intertextuels. En nous consacrant à l'étude du dernier roman de Rivard dans la première partie de notre travail, nous avons cru juste de montrer, dans un premier temps, comment la cohabitation des genres de l'essai et du roman crée une forme d'hybridité au sein de l'œuvre.

---

<sup>210</sup> RIVARD, Yvon. *Exercices d'amitié*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 2015.

Nos premières analyses nous ont permis de conclure que *Le Siècle de Jeanne* appartient au genre romanesque. L'œuvre de Rivard possède les caractéristiques de l'univers narratif et de la fiction, selon les ouvrages des poéticiens du roman. Les études de Milan Kundera et de Mikhaïl Bakhtine nous ont également permis de faire avancer notre réflexion, car ils confirment que le roman est hybride par définition. *Le Siècle de Jeanne*, n'y échappant pas, laisse une place privilégiée à l'essai à travers sa trame romanesque.

En nous attardant aux passages réflexifs du roman, nous avons d'ailleurs constaté, à la lumière de la théorie de Jean Marcel, que le « je » non métaphorique de l'essayiste, objet de nos questionnements initiaux, devenait le « je » métaphorique du narrateur Alexandre dans le roman.

Les passages essayistiques du *Siècle de Jeanne* sont également des discours relevant de l'enthymème. Le « je » d'Alexandre adopte un discours argumentatif qui se rapproche de celui de l'essayiste par l'usage d'un discours hypothétique et par l'exposition du cheminement des idées du narrateur. Enfin, les réflexions d'Alexandre portent, tout comme celles de l'essai, sur des faits culturels et, plus particulièrement, sur la littérature. Nous avons surtout approfondi cette dernière question dans le second chapitre, dans nos analyses portant sur la manière dont Alexandre aborde les œuvres et les biographies de Friedrich Hölderlin et de Virginia Woolf.

L'hybridité du roman étant confirmée, le second chapitre a permis d'étudier la nature du dialogue entre les deux genres. On a vu d'abord que les éléments de l'univers narratif permettent au genre de l'essai de bien s'intégrer au roman. Les événements desquels

Alexandre est le témoin sont souvent le point d’ancrage de ses réflexions. Spectateur passif, Alexandre prend du recul par rapport aux diverses situations romanesques ce qui lui permet de mieux réfléchir à ce qui se passe autour de lui. Le temps de l’intrigue est souvent suspendu pour laisser la place à des digressions réflexives. L’écoulement du temps s’en trouve donc ralenti de façon notable.

Les réflexions du narrateur prennent aussi racine dans la description des lieux qu’il visite. Alexandre, notamment, déambule dans les villes de Montréal et de Paris et pose une réflexion sur leur Histoire et leur architecture, par exemple.

Enfin, on a vu que l’anecdote fonde aussi les réflexions du narrateur, un peu comme le fait l’événement dans le roman, mais cette fois en illustrant sa pensée. En effet, l’anecdote se pose dans le discours argumentatif de l’essai et elle lui sert d’exemple, parfois même de prétexte.

Nous concluons donc qu’il y a cohabitation des deux genres dans le récit, d’autant plus que les passages essayistiques du roman s’assimilent bien aux tendances autofictionnelles et intimistes du *Siècle de Jeanne*. Le roman de Rivard est en effet traversé par une tonalité intimiste qui rappelle le mouvement d’introversion du narrateur de l’essai, mais aussi son ouverture au monde. Qui plus est, on retrouve dans *Le Siècle de Jeanne* de nombreuses ressemblances biographiques entre Rivard et le personnage central de sa trilogie. Il est aussi possible d’observer dans les essais de Rivard que le narrateur admire les mêmes écrivains qu’Alexandre et qu’il interroge sensiblement les mêmes questions métaphysiques.

Les deux narrateurs, Alexandre dans *Le Siècle de Jeanne* (2005) et Yvon Rivard dans *Personne n'est une île* (2006) et *Une idée simple* (2010), accordent beaucoup d'importance à Virginia Woolf ainsi qu'à la question de la souffrance. Dans les essais comme dans le roman, il y a une proximité entre les narrateurs et les figures d'auteurs qu'ils interrogent. Dans l'essai, toutefois, les thématiques sont abordées de manière plus abstraite et plus développée, alors que dans le roman, les mêmes questions sont illustrées de manière plus concrète, notamment par l'entremise d'anecdotes, mais aussi par le récit d'événements romanesques et l'histoire des personnages.

Il n'en demeure pas moins que les deux genres se complètent l'un l'autre. Rivard expose aussi sa vision de l'écriture dans ses essais et les choix poétiques dont il fait part sont repérables dans *Le Siècle de Jeanne*. L'œuvre de Rivard est donc autoréflexive, selon les définitions des théoriciens sur le sujet.

Si le roman de Rivard consacre autant d'importance à la réflexion et aux questions métaphysiques, est-il possible que ses essais s'ouvrent au genre romanesque ou qu'ils comportent des caractéristiques semblables à celles de ses fictions? Les textes figurant dans les recueils d'essais sont-ils également hybrides? Le récit est présent en quelque sorte dans les essais étudiés précédemment, car ils reprennent eux aussi l'usage de l'anecdote. Qu'en est-il de la fiction? Le mémoire de Rachel Veilleux propose justement une étude de l'hybridité générique au sein de quatre essais de François Paré en posant la problématique de la frontière entre l'essai et la fiction. L'auteure s'appuie sur les théories de René Audet sur « les incursions de la fiction dans l'essai<sup>211</sup> » et elle conclut que « la métaphore, la parabole, le récit d'illustration et la comparaison permettent de convoquer

---

<sup>211</sup> R. VEILLEUX. *L'essayiste entre deux chaises [...]*, p.61.

la fiction dans "un discours a priori caractérisé par ses énoncés sérieux, ses énoncés de réalité"<sup>212</sup> ». Son travail montre une fois de plus que la frontière entre les discours essayistiques et fictionnels est poreuse. Une étude de l'anecdote, du récit, mais aussi de la fiction dans les essais de Rivard permettrait d'approfondir la recherche sur la question générique dans l'œuvre de l'auteur.

---

<sup>212</sup> *Ibid*, p.61.



## Bibliographie

### 1. Corpus primaire

RIVARD, Yvon. *Le siècle de Jeanne*, Montréal, Boréal compact, 2005.

\_\_\_\_\_. *Personne n'est une île*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 2006.

\_\_\_\_\_. *Une idée simple*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 2010.

### 2. Bibliographie secondaire

#### A. Ouvrages critiques sur l'œuvre d'Yvon Rivard

BEAUDOIN, Marie-Hélène. (2010). *La représentation de l'infidélité dans le nouvel ordre amoureux. Une étude de sept romans québécois contemporains*, (Mémoire de maîtrise). Université Concordia.

DUCHESNEAU, Pierre. (2014, 1<sup>er</sup> novembre). « Raconte-moi un auteur : Yvon Rivard » *L'actualité.com*. Repéré à <http://www.lactualite.com/culture/raconte-moi-un-auteur-yvon-rivard/>

FILION, Louise-Hélène. (2010). *Rencontres et figurations allemandes chez Diane-Monique Daviau, Yvon Rivard et Pierre Turgeon*, (Mémoire de maîtrise). Université de Montréal.

JAROSZ, Krzysztof. « Tout le monde est une presque-île », *Contre-jour : cahiers littéraires*, n° 10, 2006, p.111-116.

LÉVESQUE, Claude. « Une nouvelle culture de l'instant » *Contre-jour : cahiers littéraires*, n° 10, 2006, p.203-210.

MARCOTTE, Gilles. « Tel qu'en lui-même » *Contre-jour : cahiers littéraires*, n° 10, 2006, p.159-163.

MCKAY-DUBOIS, Joëlle. (2009) *La figure du père dans le roman québécois contemporain : Un Homme plein d'enfance de Gilles Archambault et Le Siècle de Jeanne d'Yvon Rivard*, (Mémoire de maîtrise). Université Concordia.

NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth. « Contre-scènes », *Contre-jour : cahiers littéraires*, n° 10, 2006, p.101-110.

SANTINI, Sylvano. « L'action intelligente d'Yvon Rivard: de l'effacement de soi à l'expérience du pauvre », *Voix et images*, vol 39, n° 3 (117), printemps-été 2014, p.31-46.

VADEBONCOEUR, Pierre. « Les fécondes perplexités d'Yvon Rivard » *Contre-jour : cahiers littéraires*, n° 10, 2006, p.219-230.

## **B. Théorie des genres**

### **I. Intergénéricité**

COMBE, Dominique. *Les genres littéraires*, Paris, Hachette, 2000.

DAMBRE, Marc et Monique GOSSELIN-NOA. *L'éclatement des genres au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.

DION, Robert, Frances FORTIER et Élisabeth HAGHEBAERT. *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Nota bene, 2001.

GENETTE, Gérard (et autres). *Théorie des genres*, Paris, Éditions du Seuil, 1986.

HARVEY, François. *Écritures composites: interférences génériques et médiatiques chez Hubert Aquin et Alain Robbe-Grillet* (Thèse de doctorat, Université de Montréal), 2008.

JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

KROKER, Arthur et David COOK. *The Postmodern Scene : Excremental Culture and Hyper-Aesthetics*, Montréal, New World Perspectives, 1986.

LYOTARD, Jean-François. *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1988.

MONCOND'HUY, Dominique et Henri SCEPI. *Les genres de travers: Littérature et transgénéricité*, Rennes, La Licorne, 2008.

SAINT-GELAIS, Richard. *Nouvelles tendances en théorie des genres*, Montréal, Nuit blanche éditeur, 1998.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris, Éditions du Seuil, 1989.

## II. Théorie et analyse du roman

BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

BOURNEUF, Roland. *L'univers du roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1975.

CHARTIER, Pierre. *Introduction aux grandes théories du roman*, Paris, Bordas, 1990.

CHOQUETTE, François. (1999) *Destins intimes de la connaissance dans L'Insoutenable légèreté de l'être de Milan Kundera*, (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal.

DAUNAIS, Isabelle. *Frontière du roman : le personnage réaliste et ses fictions*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2002.

\_\_\_\_\_. *Le roman sans aventure*, Montréal, Boréal, 2015.

JOUBE, Vincent. *La poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2010.

KUNDERA, Milan. *L'art du roman : essai*, Paris, Gallimard, 2004.

RABATÉ, Dominique. *Le roman et le sens de la vie*, Paris, Corti, 2010.

RAIMOND, Michel. *Le roman*, Paris, Armand Colin/HER, 2011.

REUTER, Yves. *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Armand Colin, 2009.

REY, Pierre-Louis. *Le roman*, Paris, Hachette, 1997.

ROBERT, Marthe. *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Gallimard, 2009.

SARRAUTE, Nathalie. *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956.

WOOLF, Virginia. *L'art du roman*, Paris, Éditions du Seuil, 1962.

## III. Théorie et analyse de l'essai

AUDET, René. « La fiction à l'essai », colloque en ligne Fabula « Frontières de la fiction », <http://www.fabula.org>, décembre 1999- février 2000.

BONENFANT, Joseph. « La Pensée inachevée de l'essai », *Études littéraires*, vol. 5, n° 1, 1972, p.15-21.

DUMONT, François. *Approches de l'essai : anthologie*, Québec, Éditions Nota bene, 2003.

LÉTOURNEAU, Francine Belle-Ilse « L'essai littéraire : un inconnu à plusieurs visages... », *Études littéraires*, Volume 5, Numéro 1, 1972, p.47-57.

LUKACS, Georges. « Nature et forme de l'essai », *Études littéraires*, vol. 5, n° 1, 1972, p.91-114.

MARCEL, Jean. *Pensées, passions et proses*, Montréal, L'Hexagone, 1992, 399p.

PAQUETTE, Jean-Marcel « Forme et fonction de l'essai dans la littérature espagnole », *Études littéraires*, vol. 5, n° 1, 1972, p.75-88.

ROY, Fernand. « Un tombeau littéraire pour l'essai? » *Études littéraires*, vol. 5, n° 1, 1972, p.23-36.

TREMBLAY, Yolaine. *L'essai : unicité du genre*, Sainte-Foy, Le Griffon d'argile, 1994.

VEILLEUX, Rachel. (2013) *L'essayiste entre deux chaises : hybridité et posture de l'énonciateur dans les essais de François Paré*, (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal.

VIGNEAULT, Robert. « L'essai québécois : la naissance d'une pensée », *Études littéraires*, vol. 5, n° 1, 1972, p.59-73.

\_\_\_\_\_. *L'écriture de l'essai*, Montréal, Essais littéraires l'Hexagone, 1994.

### C. Autres ouvrages

ADAM, Jean-Michel. *Les textes : types et prototypes : récit, description, argumentation, explication et dialogue*, Paris, A. Colin, 2008.

BARTHES, Roland. « L'effet de réel », *Communications*, n° 1, 1968, p.84-89.

BIRON, Michel, DUMONT, François, NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, avec la collaboration de Martine-Emmanuelle Lapointe. *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007.

BRAULT, Jacques. « Tonalités lointaines (sur l'écriture intimiste de Gabrielle Roy) », *Voix et Images*, vol. 14, n° 3, (42) 1989, p.387-398.

COLONNA, Vincent. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram, 2004.

DEMANZE, Laurent. *Encres orphelines*, Paris, José Corti, 2008.

DOLCE, Nicoletta. *La porosité au monde: l'écriture de l'intime chez Louise Warren et Paul Chamberland*, Québec, Nota Bene, 2012.

DOUBROVSKI, Serge. *Autobiographiques de Corneille à Sartre*, Paris, Presses universitaires de France, 1988.

Eric Wessler dans *La littérature face à elle-même: l'écriture spéculaire de Samuel Beckett*, Amsterdam, Éditions Rodopi B.V., 2009.

FRAISSE, Luc. « L'autoréflexivité en pratique », *Poétique*, n° 166, 2011, p.155-170.

GASPARINI, Philippe. *Autofiction : une aventure du langage*, Paris, Seuil, 2008.

GENETTE, Gérard. *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

HUGLO, Marie-Pascale. *Métamorphoses de l'insignifiant*, Montréal, L'Univers des discours, 1997.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *L'énonciation : de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 2002.

MAINGUENEAU, Dominique. *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours : problèmes et perspectives*, Paris, Hachette, 1976.

OLIVER, Andrew et Stéphane VACHON. *Réflexions sur l'autoréflexivité balzacienne*. Toronto, Centre d'études du XIX<sup>e</sup> siècle Joseph Sablé, 2002.